සෞන්දර්ය විද්‍යා ඉතිහාසය

මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත්

සෞන්දර්ය විද්‍යා ඉතිහාසය

මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත්

එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ
675. පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත
කොළඹ 10.

ප්‍රථම මුද්‍රණය 1997
© සුචරිත ගම්ලත්
ISBN 955-20-1493-X

පරිගණක අකුරු සැකසුම
මැක් වර්ක්ස්
282/22,
වෙල්ල වීදිය,
කොළඹ 12.

මුද්‍රණය
ග්ලෝබ් ප්‍රින්ටිං වර්ක්ස්.
කේ. ඩී. ඩේවිඩ් මාවත,
කොළඹ 10.

පටුන

1. ප්‍රාරම්භය 11 - 17
2. ප්ලේටෝ 18 - 36
3. ඇරිස්ටෝටල් 37 - 50
4. සම්භාව්‍ය සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ අවසානය 51 - 64
5. මධ්‍යතන යුගයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව 65 - 86
6. පුනරුදය 87 - 107
7. බුද්ධි යුගය 1 108 - 128
8. බුද්ධි යුගය 2 129 - 163
9. ජර්මනිය තුළ සෞන්දර්ය විද්‍යාව 164 - 183
10. රෝමැන්තිකවාදය 184 - 210
11. කලාකරුවාගේ සමාජ වාසය 211 - 232
12. අද්‍යතන සෞන්දර්ය විද්‍යාව 233 - 267
13. ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ 268 - 269
14. පද සාමය්‍ය 269 - 274

1

ප්‍රාරම්භය

මිනිසුන් කලාකරුවන් හා කලා කෘති ගැන දාර්ශනික ආකාරයෙන් කල්පනා කිරීමට පටන් ගත්තේ කවදා දැයි දත නො හැකි ය. එහෙත් පූර්ණ අර්ථයෙන් සෞන්දර්ය විද්‍යාව පහළ වීමට පෙර කාලයේ පැවති සෞන්දර්ය චින්තා ගැන යම් හැඟීමක් ඇති කර ගත හැකි ය.

සෞන්දර්ය විද්‍යාව පහළ වීම සඳහා ඊට පෙර කලා කෘති හෝ ඒවායේ නිෂ්පාදන ක්‍රියාකාරිත්වය හෝ වෙනත් දේවලින් යන්තමින් හෝ වෙන් වීම අවශ්‍ය වේ. කලාව යන ජාති නාමය පසුව පහළ විය හැකි ය. එහෙත් කතා හෝ ගීත හෝ නැටුම් හෝ චිත්‍රකර්ම හෝ එවැනි වෙනත් දැ හෝ විශේෂ ලක්ෂණ හේතු කොට ගෙන වෙන ම වර්ගයන්ට අයත් සේ හඳුනා ගැනීම අවශ්‍ය වේ. මෙහි අර්ථය වන්නේ ඇතැම් අවස්ථාවල දී වත් කලා වස්තු ගැන එක්තරා ආකාරයකින් කතාබස් කිරීම හා නිගමනයන්ට එළඹීම අවශ්‍ය වේ යන්න ය. දාර්ශනික විමර්ශනයට ළැදි මනස් ඇති පුද්ගලයන්ට විස්මිත වීමටත් සංකල්ප නිර්මාණය කිරීමටත් උචිත වස්තු සම්භාරයක් මතු වන්නේ එවිට ය. ඒ වස්තුවල පොදු ලක්ෂණ ගැබ් කොට ගැනීමත් ඒ වස්තු විනිවිද යෑමත් හේතු කොට ගෙන ඒ සංකල්ප සැබවින් ම දර්ශනවාදී ය යි එවිට කිව හැකි වේ.

කිසි යම් සංස්කෘතියක් තුළ සෞන්දර්ය විද්‍යාව මතු වී ඒම සඳහා ඊට පෙර ඇතැම් වස්තු විශේෂ සෞන්දර්යාත්මක වස්තු ලෙස,

සෞන්දර්යාත්මක උනන්දුවට ගෝචර වන වස්තු ලෙස එම සංස්කෘතිය විසින් වෙන් කරනු ලැබීම අවශ්‍ය නො වේ. එනමුත් යටත් පිරිසෙයින් සෞන්දර්යාත්මක උනන්දුව, එනම්, චිත්‍රකර්ම හා නැටුම් වැනි එක්තරා වර්ගයක වස්තුවලට පමණක් යොමු වූ උනන්දුව පැවතීම අවශ්‍ය වෙයි. ඉතා මුල් යුගයක දී ම කලාව පිළිබඳ දර්ශනවාදයෙන් සිදු වූයේ මේ උනන්දුව ගැන විස්මපත් වීමත් එය කුමක් දැයි පැහැදිලි කිරීමත් වේ. මේ කටයුතු ඉටු කිරීම සඳහා ඇතැම් වස්තු මේ සුවිශේෂ වටිනාකමින් යුතු වන්නේත් අන්‍ය වස්තු එම වටිනාකමින් නො යුතු වන්නේත් මක් නිසා ද යන ප්‍රශ්නය නැගීම අවශ්‍ය වෙයි.

පුරාණ මිසරයෙහි යටත් පිරිසෙයින් දාර්ශනික විමර්ශනයට තුඩු දීමට තරම් පැහැදිලි ලෙස මේ සෞන්දර්ය විඥානය වර්ධනය වී පැවතිණි දැයි සැක සහිත ය. මිසරවාසීන් කලා කෘති කෙරෙහි සෞන්දර්යාත්මක ආකල්පයක් දැක්වූහ යි සිතීම දුෂ්කර ය. තම කලාත්මක නිර්මාණවල සෞන්දර්යමය මනෝහාරීත්වය ගැන උනන්දුවක් ඔවුන් තුළ නො තිබූ බව පෙනේ. එකල මිසර බසෙහි "කලාව" හෝ "කලාකරුවා" හඳුන්වන නාමපද නො තිබුණි. ඔවුන්ගේ මූර්තිවල හා බිතු කැටයම්වල දිස් වන සියුම් ලක්ෂණ දෙස බලන කල්හි ඔවුන් ඒවාට කලාත්මක ප්‍රතිචාරයක් නො දැක්වූහ යි සිතීම දුෂ්කර ය. එහෙත් කලා ඉතිහාසඥයෝ ඔවුන් ඒවාට එබඳු ප්‍රතිචාරයක් නො දැක්වූහ යි සිතීමට තුඩු දෙන වැදගත් හේතු දක්වති : මිසරවරුන් සියුම් ශිල්පකර්ම හා මල් ආස්වාදනය කළ නමුදු ඔවුන්ගේ මූර්ති හා චිත්‍ර තබා තිබුණේ ප්‍රේක්ෂකයන්ට දැක ගත හැකි තැන්වල නො වේ. ඒවා සොහොන් ගෙවල අඳුරෙහි සඟවන ලදි. ඔවුහු ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය ඉතා උසස් මට්ටමකට නැංවූහ. එහෙත් ගෘහ නිර්මාණවල අගය කොට සලකන ලද්දේ සෞන්දර්යය නො ව පාවිච්චියට ගත් ලෝහවල ශක්තිය, කල් පැවැත්ම, අනර්ඝතාව යනාදිය යි. ඔවුන්ගේ පිටතට නෙරා ආ සුකුමාල කැටයමින් වැසුණු දැවැන්ත ස්තම්භවලින් හැඟී යන දෙයක් නම් මේ ලක්ෂණ සුන්දර ලෙස සංකලනය කරන්නේ කෙසේ ද යන්න ගැන ඔවුන් සැලකිල්ලක් නො දැක්වූ බව යි. ඔවුන් මහත් ම උනන්දුව දැක්වූයේ දිගු කල් පැවැත්ම සඳහා අවශ්‍ය වන ස්කන්ධය හා ප්‍රමාණය ගැන බව මේ සියල්ලෙන් ම අනාවරණය වෙයි.

ගෘහ නිර්මාණයේ දී ඔවුන් අගය කළේ ඒ සඳහා ගැනෙන ද්‍රව්‍යවල ගුණය හා ඉදි කිරීමෙහි නිපුණත්වය යි. මෙලෙස බලන කල, ආදි මිසරවරුන් කලාත්මක ප්‍රතිචාරය තම ආගමික හා දේශපාලන ආකල්පවලින් වෙනස් කොට සැලකූ බවක් හෝ කලාවෙන් ඔවුන්ට විශේෂ ගැටලු මතු වූ බවක් හෝ නො පෙනේ. කෙසේ වෙතත් මිසරයෝ දාර්ශනික

මනසින් යුතු ජනතාවක් නො වූහ. එකල දර්ශනවාදය ආගමික ආධිපත්‍යයෙන් නො මිදුණි. ඒ නිසා ම ඔවුහු ආගම පිළිබඳ හෝ කලාව පිළිබඳ හෝ විශේෂිත දාර්ශනික විමර්ශනවල නො යෙදුණහ.

ග්‍රීකයෝ මේ අතින් විශේෂත්වයක් ලදහ. කලාව දාර්ශනික ප්‍රශ්න මතු කරන සෙයක් ඔවුන්ට සිතුණේ කවදා දැයි හරියට ම කිව නො හැකි ය. එහෙත් මෙහි ලා ඔවුන්ගේ මූලාරම්භයන් අපට අනුමාන කළ හැකි ය. බටහිර සාහිත්‍යයෙහි මුල් ම සෞන්දර්ය විනිශ්වයකැයි පෙනෙන පාඨයක් හෝමර්ගේ ඉලියඩ්හි ඇත. හෙෆෙස්ටස් ඇකිලීස්ට තනා දුන් පලිහේ "මහ පොළොව නඟුලට පිටුපසින් අඳුරුව පෙනිණ. රනින් කළ පලිහ සී සෑ බිම මෙන් පෙනිණ. එය විස්මකර්මයක් විය."

පුරාණ ග්‍රීසියෙහි දාර්ශනික විමර්ශනය ඇරඹුණු කල්හි පළමු කොට ම, චිත්‍ර කලාව සම්බන්ධයෙන් දෘශ්‍යමානය හා යථාර්ථයත් පිළිබිඹුව හා එයින් පිළිබිඹු වන දෙය අතර සබඳතාවත් ගැන ගැඹුරු ප්‍රශ්න මතු විණැයි සිතිය හැකි ය. චිත්‍රයක් යනු දාර්ශනික ගැටලු මතු කරන්නකි. චිත්‍රයෙන් හට ගන්නා ඉන්ද්‍රිය ඥානය නිරවද්‍ය ද යන ප්‍රශ්නය පැන නො නඟී ද? ක්‍රි. පූ. පස් වන සියවසේ චින්තකයන් විසින් චිත්‍රගත නිරූපණවලින් ලැබෙන ඥානය සම්‍යග්ඥානයක් ද යන ගැටලුව කෙතෙක් දුරට විමර්ශනය කරන ලද ද යන්නට ලේඛනගත සාක්ෂි නැත. එහෙත් අනුකරණයෙහි ස්වභාවය පිළිබඳව දාර්ශනික විමර්ශන පැන නැගුණි. එයින් පෙනෙන්නේ දෘශ්‍යමානය හා යථාර්ථය අතර වෙනස අරබයා ඇති වූ ගැටලු පිළිබඳව වැඩි අවබෝධයක් හට ගත් බව යි. ක්‍රි. පූ. පස් වන සියවසේ දී "අනුකරණය" හා ඊට සමාන පද මතු විය. සංගීතය මගින් වෙනත් නාද අනුකරණය කිරීම, නාට්‍ය මගින් මිනිසුන්ගේ කට හඬ හා ක්‍රියා අනුකරණය කිරීම, මීසර දැව ප්‍රතිමා මගින් මිය ගියවුන් අනුකරණය කිරීම යන මේවා සඳහා ඒ පද යොදන ලදි. අනුකරණයෙන් කෙරෙන්නේ සාම්‍යයන් තැනීම ය ; "සාම්‍යය" යන්නට සමාන ග්‍රීක පදය පස් වන සියවසට පෙර නො පැවතුණත් එහි අතීත පර්යාය පදයක් අනුමාන කර ඇත. පස් වන සියවසේ දී ඊස්කිලස්ගේ නාට්‍ය ඛණ්ඩයක අත්වැල් ගායකයෝ තමන් ම නිරූපණය කෙරෙන චිත්‍ර ඔසවා ගෙන ඒවායේ "සාම්‍යය" ගැන විස්මය ප්‍රකාශ කරමින් දේවස්ථානයකට යති. ඩිමොක්‍රිටස් නිශ්විතව ම "අනුකරණය" යන පදය යොදයි.

ප්‍රථම වරට ප්ලේටෝ විසින් සිදු කරන ලද පූර්ණ සෞන්දර්යාත්මක විමර්ශනයට මඟ පෑදුවේ ග්‍රීක සංස්කෘතියේ දෙවන වර්ධනයකි. හෝමර් හා හීසියඩ් ඔවුන්ගේ මරණයෙන් පසු බොහෝ කලක් යන තුරු ම ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත භයෙන් සලකන ලදහ. කවියා හා ඍෂිවරයා යන හෝමර්ගේ

අංශ දෙක මේ වන විටත් එකිනෙකින් වෙන් කොට ගෙන තිබුණත් ඒ අංශ දෙක යළිත් ඒකාබද්ධ කිරීමේ අවශ්‍යතාවක් නො කඩවා දැනෙමින් පැවතිණ. දිවැස් දෙවොල මෙන් ම කවියා හා සෘෂිවරයා ද කතා කළේ උද්ධෘත භාෂාවකිනි. එකී භාෂාව ගුඪ ඉන්ද්‍රජාල බලයකින් යුතුව මිනිසුන් සංක්ෂෝභයට ද සම්මෝහනයට ද පත් කළේ ය. හෝමර්ගේ හා හීසියඩ්ගේ කෘති මුල දී පැහැදිලිව වෙන් කොට නො ගත් මට්ටම් දෙකකින් පිළිගන්නා ලදි. එක් මට්ටමක දී ඒවා ඉතිහාසය උගන්වන පොත් ලෙස ගන්නා ලදි. දෙවැනි මට්ටමේ දී ඒවා සදාචාරාත්මක හා ආගමික සාරධර්මවලට ද ධෛර්යයට හා ශීලවන්ත භාවයට ද නිදසුන් සපයමින් යහපත් හැසිරීම උගන්වන ගුරු පොත් ලෙස සැලකිණ.

ක්‍රි . පූ. සත් වන හා සය වන ශතවර්ෂවල දී ස්වාභාවික දර්ශනවාදය හෙවත් භෞතික විද්‍යාව පහළ වීමත් සමග කාව්‍යවල අර්ථ විවරණය කිරීමේ තුන් වන විධික්‍රමයක් වර්ධනය වී ය. එය ප්ලේටෝගේ මරණයෙන් බොහෝ කලකට පසුවත් පැවතුණි. මේ අනුව යට කී පැරණි කවීන් සංකේත හා අන්‍යාලාප මගින් ගැඹුරු හා ගුප්ත සත්‍යයන් ප්‍රකාශ කොට ඇතැයි කියන ලදි. ආන්තික නිදර්ශනයක් දක්වත හොත් , මෙට්රඩෝරස් සඳහන් කළ හැකි ය. ඔහු ඉලියඩ්හි චරිතවලට භෞතික විද්‍යාත්මක අරුත් යෝජනා කළේ ය. මේ අනුව ඇචිලීස් සූර්යයා ද හෙලන් මිහිකත ද ඩිමීටර් අක්මාව ද නියෝජනය කරයි. මේ ප්‍රයත්නයට තුඩු දුන් උත්තේජනය කුමක් දැයි පැහැදිලි නැත. එහෙත් භෞතික ලෝකය ජලය, ගින්න යනාදි භෞතික මූලද්‍රව්‍යවලින් සෑදී ඇත යන තම ස්වාභාවිකවාදී කල්පනයන්ගේ සහායට යට කී කවීන්ගේ පිළිගත් අධිකාරය ගෙන ඒමට ස්වාභාවික දර්ශනවාදීන්ට උවමනා වූවා විය හැකි ය.

මේ සියල්ලෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ හෝමර් හා හීසියඩ් ප්‍රාඥයන් හා ගුරුවරුන් ලෙස තහවුරු වීමත් ශ්‍රේෂ්ඨ කවිත්වය ඥානය ගෙන දෙන්නක් ලෙස සැලකීමත් ය. සාහිත්‍යය යනු කුමක් ද , ඉන් කුමක් සිදු වන්නේ ද යන්න පිළිබඳව මීට වඩා පැහැදිලි වූ ද මීට ප්‍රතිවිරුද්ධ වූ ද සංකල්පයක් සෙනොෆනීස්ගේ හා හෙරක්ලයිටස්ගේ ප්‍රකාශවලින් ඇරඹී පසු කාලයෙහි බොහෝ පල දැරුවේ ය. මෙබඳු ප්‍රකාශ කීපයක් ඉතිරි වී ඇති අතර ඒවා බටහිර ලෝකයේ ප්‍රථම සාහිත්‍ය විවේචනවලට උදාහරණ ලෙස සැලකෙයි. සෙනොෆනීස් මෙසේ කියයි : ''හෝමර් හා හීසියඩ් මිනිසුන් විසින් කරන ලද කල්හි අපකීර්තිදායක ද දෝෂාරෝපණීය ද වන්නා වූ සියලු ම දෑ දෙවිවරුන්ට ආරෝපණය කළහ. දෙවිවරුන්ගේ බොහෝ නීති විරෝධී ක්‍රියා ද සොරකම් ද කාම මිථ්‍යාචාර ද උනුන් රැවටීම් ද ගැන ඔවුහු කීවාහු ය.'' වැදගත් චින්තන ක්‍රමයක් වූ මෙයට බොහෝ දෙනා ඇදී ආහ. ඉලියඩ්හි

XX වන ග්‍රන්ථයෙහි දෙවිවරුන්ගේ සටන ගැන හෝමර් කරන විස්තරයට මෙනයින් විශේෂ විරෝධයක් දක්වන ලදි. හෙරක්ලයිටස්ගේ විවේචනයට ඔහුගේ ම පාරභෞතිකවාදය පදනම් වන අතර ගැඹුරුතර සත්‍යයන් දක්නට ලැබෙන්නේ හුදු කවීන් කෙරෙහි නො වේ ය යි එයින් හැඟවේ : ''බොහෝ මිනිසුන්ගේ ගුරුවරයා හීසියඩ් ය. ඔහු බොහෝ දේවල් දන්නා බව ද දිවාරෑ දෙක ම එක බැවින් ඒ දෙක ම හඳුනා ගැනීමට තිරතුරු ව ම ඔහුට නො හැකි වූ බව ද ඔවුනට සහතික ය.''

ක්‍රි. පූ. හතර වන ශතවර්ෂයේ දී තුන් වන ගැටලුවක් ද මතු විය. මේ ගැන මුල් කාලයේ දී අවධානය යොමු වූවා විය යුතු යි. මේ ගැටලුව නම් කලාකරුවාගේ නිර්මාණාත්මක බලයෙහි ස්වභාවය හා ප්‍රභවය කවරේ ද යන්න යි. ලෝකයේ හා ලෝක පටිපාටියේ සම්භවය කුමක් ද යන ප්‍රශ්නය හෝමර්ගේ හා හීසියඩ්ගේ කෘතිවල මතු වී ය. ග්‍රීක ආගමේ ප්‍රතිසංස්කරණයන්, නිදසුන් වසයෙන්, දිවැස් කීමේ ක්‍රමය සමග මේ ප්‍රශ්නය තියුණු විය. නිර්මාණාත්මක කලාකරුවා ලෝකය මැවූ දිව්‍යමය නිර්මාපකයාට සමාන කිරීම තවමත් සිදු නො වුණත් චිත්‍රකර්මය හා කාව්‍යකරණය සඳහා කිසි යම් අධිස්වාභාවික බලයක් අවශ්‍යය ය යන අදහස ඉතා ඈත කාලයේ සිට පැවත එන්නකි. කාව්‍යය හා සංගීතය දෙවියන් විසින් තමන්ගේ ම ආස්වාදය සඳහා නිපදවන ලද බවත් අනතුරුව ඕෆියස්, ලයිනස් හා මියුසියස් වැනි දේවතාවන් ලවා මිනිසුන්ට උගන්වන ලද බවත් ග්‍රීක දේවධර්මයෙහි පැවසිණ. පස් වන ශතවර්ෂයේ දී ඩිමොක්‍රිටස් ''දිව්‍යමය ස්වභාවයකින් යුත් හෝමර් විවිධ කථාන්තරවලින් සමන්විත ලෝකයක් නිර්මාණය කළේ ය.'' යනුවෙන් කීවේ ය. මෙය කවියාගේ දිව්‍යමයත්වය පිළිගැනීමක් ද අලංකාරෝක්තියක් දැයි හරියට ම කිව නො හැකි ය. එහෙත් පුරාතනම කවිහු තමන්ගේ නිෂ්පාදනවලින් මතු වූ ගැටලු ගැන නො දැන සිටියෝ නො වෙති. හීසියඩ් හා හෝමර් සාහිත්‍ය කලාවන්ට අධිපති මියුස් දෙවඟනන්ගේ පිහිට පැතීම දක්නට ලැබේ. මේ හුදෙක් චාරිත්‍රයක් ඉටු කිරීමක් නො වී ය. කාව්‍ය නිර්මාණය සඳහා සරසවි වරමක් අවශ්‍ය වන්නේ ය යන අදහස මෙයට පිටුපසින් පැවතිණ. කවියෙකු කතා කරන කල්හි ඔහු හරහා කතා කරන්නේ දෙවියෙකැයි මේ කවිහු දෙදෙනා ම පැහැදිලි කරති. පාමිනයිඩීස් තම කාව්‍යය ආරම්භ කළේ තමාගේ දර්ශනවාදය තමාට අනාවරණය කළේ දෙවඟනකැයි පැවසීමෙනි. පින්ඩර් කාව්‍ය නිර්මාණයට ක්ෂණික හේතුව වන්නේ කවියාගේ කවිත්වය හා නිපුණතාව වුවත් ඔහුගේ ප්‍රතිභාව හා ආවේශය දෙවියන් විසින් දෙනු ලබන්නකි යන අදහස දැරී ය.

ක්‍රි. පූ. පස් වන සියවසෙහි සොක්‍රටීස් හා විතණ්ඩවාදීන් පහළ වන තුරු ම කලාවන්ගේ ස්වභාවය පිළිබඳ ගැඹුරු අධ්‍යයනයක් නො ඇරඹුණි. එහෙත් ඊට පෙර කාලයේ ස්වාභාවික දර්ශනවාදයේ වර්ධනයන් විසින් මේ අධ්‍යයනය සඳහා වැදගත් සේවාවක් ඉටු කරන ලදි. වර්ධනය, ඍතු විපර්යාසය, භෞතික ද්‍රව්‍යවල හැසිරීමෙහි ක්‍රමවත් බව යන ස්වභාව ධර්මයෙහි දක්නට ලැබෙන ක්‍රමිකත්වය ගැන උනන්දුවත් අපට දිස් වන මේ ක්‍රමික බවට හේතු වී එම ක්‍රමික බවට යටින් අදෘශ්‍යමානව පවතින එම ක්‍රමික බවටත් වැඩි ක්‍රමික බවක් සොයා ගැනීමේ උනන්දුවත් ස්වාභාවික විද්‍යාවේ මුල් ම ප්‍රයත්නවලට තුඩු දුනි. වාසනාවකට මෙන් ඉතා පෙර දී ම, ක්‍රි. පූ. 532 දී පමණ පයිතගරස් හා ඔහුගේ අනුගාමීහු ස්වභාව ධර්මයේ මෝස්තරයත් ඊට යටින් පවත්නා වටහා ගත හැකි තත්වයත් ගණිතමය පදවලින් සංකල්පනය කළහ. වැදගත් අනුභූතික සොයා ගැනීම් ද නිර්හීත භෞතික හා තාරකා විද්‍යාත්මක සංකල්පන ද ප්‍රායෝගික මනෝවිද්‍යාවක් හා ආචාර විද්‍යාවක් ගැන උනන්දු වීම ද මගින් පයිතගරස්වාදීහු සොක්‍රටීස්ට හා ප්ලේටෝට පෙර සිටි අන් සියල්ලන් පරයා සංගීත කලාව පිළිබඳ සෞන්දර්යවාදයකට සමීප වූහ.

පයිතගරස් විසින් කරන ලද මේ අනුභූතික සොයා ගැනීම නම් දිග හරින ලද තත්වල දිගත් කම්පනයේ උස් පහත් බවත් අතර සබඳතාව, වෙනත් විදියකින් කියත හොත්, දිගවල හා ඊට අනුරූප අන්තරවල සමානුපාතයන් අතර සබඳතාව සොයා ගැනීම යි. මෙලෙස: 1 2, අෂ්ටමය, 2 : 3, පංචමය, 3 : 4, චතුර්ථය. ගුණාත්මක වෙනස්කම් ගණිතමය අනුපාතය මත රඳා පැවතිය හැකි ය; ඒවා එම අනුපාතය විසින් අවසාන වශයෙන් පාලනය කරනු ලැබේ යන අදහස පයිතගරස්වාදීන්ට ගැඹුරු අනාවරණයක් වූ අතර අෂ්ටමයේ අන්තරය විශේෂයෙන් මූලික ලෙස පෙනී ගියේ ය. එයට ඔත්තේ හා ඉරට්ටේ ප්‍රතිපක්ෂය ද ඒකත්වයේ හා ද්විත්වයේ ප්‍රතිපක්ෂය ද ඇතුළත් වූ නමුත් එය මේ ප්‍රතිපක්ෂයන් පූර්ණ සුසංවාදයකට ගෙන ආවේ ය. පයිතගරස්වාදීහු භෞතික ලෝකයේ මූලිකාංග නම් සංඛ්‍යා නැත හොත් සංඛ්‍යාවල අනුකරණ ය යන සාමාන්‍ය න්‍යාය දක්වා මේ චින්තනය ව්‍යාප්ත කළහ. තව ද ඔවුහු සවිස්තර තාරකා විද්‍යාත්මක පද්ධතියක් නිපදවූහ. එම පද්ධතිය තුළ ග්‍රහ වස්තු නිරතුරුව තානයන් නිකුත් කරයි. එම තානයෝ පොළොවේ සිට ඒ ග්‍රහ වස්තුවලට ඇති දුර ප්‍රමාණයන්ට අනුරූප වෙති. සෞර තාරකා මණ්ඩලයන්ගේ මේ සංගීතය මිනිසුන්ට නො ඇසේ. නැත හොත් සාමාන්‍යයෙන් නො ඇසෙ. ඊට හේතුව එයට ප්‍රතිචාර දැක්වීමේ සියුම් සංවේදිතාව ඔවුනට නැති වීම විය හැකි ය. නැත හොත් මුහුදු තෙර වසන්නවුන්ට මුහුදු තරංග නො පෙනෙන අයුරින් එය විඥ්ඥාණ පථයෙන් පහතට වැටීම විය හැකි ය. සංගීතය තුළ හා

ස්වභාව ධර්මය තුළ ගණිතයේ මේ වැදගත්කම පිළිබඳ අදහස්වල සිට පයිතගරස්වාදීහු පුද්ගල ආත්මයේ සුසංවාදය ශක්තිමත් කරන්නේත් අවශ්‍ය වූ විට යළි තහවුරු කරන්නේත් කෙසේ ද යන ගැටලුව වෙත මහත් උද්යෝගයෙන් හැරුණහ. ශරීරය සුවපත් කරනු වස් එහි බෙහෙත් ගල්වන සෙයින් ආත්මයේ අනවශ්‍ය දෑ විරේක කොට එය විශෝධනය කිරීම සඳහා චිකිත්සාවක් ලෙස ඔවුන් සංගීතය පරිහරණය කළහ යි කියනු ලැබේ.

මෙකී ඇතැම් අදහස් තුළ වැදගත් විකාස බීජ ගැබ්ව පැවති බව ඉදිරියෙහි දී පෙනී යනු ඇත. පයිතගරස්වාදීන් ප්ලේටෝගේ චින්තනය කෙරෙහි සැලකිය යුතු ලෙසින් බල පා ඇත. එහෙත් ප්ලේටෝගේ සෞන්දර්යවාදය පරිපාකයට පත් වීම සඳහා අප මෙතෙක් සලකා බැලූ දළ කල්පනයන් මගින් සෙවූ දෑට වැඩි දෙයක් සෙවීමේ ප්‍රයත්නය අවශ්‍ය විය. ක්‍රි. පූ. හය වන සියවසේ අග භාගයේ සිට ම නොයෙක් ශිල්පකලා විශාරදයෝ තම ශිල්පකලා නිර්මාණවල මූලධර්ම ගැන සිතීමටත් එම සිතුවිලි ලියා තැබීමටත් පටන් ගත්හ. ක්‍රි. පූ. පස් වන ශතවර්ෂයේ දී මෙය බහුල ලෙස කෙරිණි. මෙලෙස ඇතන්ස්හි විසූ ඩේමන් (ක්‍රි. පූ. 5 වන සියවස) සංගීතය ගැන පයිතගරස්වාදී ප්‍රකරණයක් ලියූ බව පෙනෙයි. ඔහුට අනුව ඇතැම් නාද රටාවන්ට හා රිද්මයන්ට ඇතැම් චරිත වර්ග හා ජීවන ක්‍රමයන් අනුකරණය කරන්ට පුළුවන. ක්‍රි. පූ. 548 පමණ උපන් හර්මියන්හි ලායස් ද තවත් සංගීත ප්‍රකරණයක් ලිවී ය. සොෆොක්ලීස් ගායක වෘන්දය පිළිබඳ තම ප්‍රකට කෘතිය රචනා කළේ ය. ඇරිස්ටොෆනීස් සාහිත්‍ය විචාර සැලකිය යුතු සංඛ්‍යාවක් තම නාටකවල ඇතුළත් කළේ ය. නිදසුන් වශයෙන්, ඇරිස්ටොෆනීස් යුරිපිඩීස්ගේ නාටකවල වස්තු හා චරිත ද ඔහුගේ ගේය කාව්‍ය සමඟ යෙදෙන සංගීතය ද ඔහු පුරවැසියන් කෙරෙහි දක්වන අවාසනාවන්ත බල පෑම ද හෙළා දැක්කේ ය. පොලික්ලයිටස් ප්‍රතිමා ශිල්පයේ ද පැරේසියස් චිත්‍ර කලාවේ ද අගතාකස් දර්ශන චිත්‍රණයේ ද අනුපාතයන් ගැනත් ඇනැක්සගෝරස් පර්යාලෝකය ගැනත් ලියූහ. ඩිමොක්‍රිටස් රිද්මය හා සුසංවාදය ගැන ද කාව්‍යය ගැන ද පද්‍යවල සෞන්දර්යය ගැන ද චිත්‍ර කලාව හා ගීත ගැන ද හෝමර් හා වීර කාව්‍ය ගැන ද පොත් ලියූ බව වාර්තා වෙයි. මේවා සෞන්දර්යවිද්‍යා කෘති නො ව විචාර න්‍යාය පිළිබඳ කෘති වූහ යි කල්පනා කළ හැකි ය. එහෙත් දාර්ශනික සෞන්දර්යවාදය වැඩී ඇවිත් තම විමර්ශනයට කලා කෘති ගෝචර කර ගැනීම සිදු වූයේ මෙකී ඇතැම් පර්යේෂණ මගින් සැකසුණු පසුබිම මත ය.

2

ප්ලේටෝ

ප්ලේටෝගේ සංවාදවල නොයෙක් තන්හි සෞන්දර්යය පිළිබඳ කරුණු ගැන සාකච්ඡාව අරඹා ඇත. මෙයින් පෙනී යන්නේ මේ කරුණු ඔහුගේ සමකාලීනයන් අතර බුද්ධිමය සාකච්ඡාවට තුඩු දී පැවති සුපුරුදු මාතෘකා වූ බව ය. වාගාලංකාරිකයන් හා අධිකාව්‍ය රචකයන් පමණක් නො ව ඇතන්ස්වැසි අන්‍ය දැන උගත් අය ද හෝමර්ගේ සත්‍යතාව හා අධිකාරය, ෆීඩියාස්ගේ ප්‍රතිමාවල සෞන්දර්යය, එක ම තැනැත්තා සුඛාන්ත හා ශෝකාන්ත යන දෙවර්ගයේ ම නාටක ලියන්නේ කෙසේ ද යනාදි කරුණු ගැන තියුණු වාද විවාද පවත්වන්ට ඇත. එනමුත් ප්ලේටෝ මතු කළ ඇතැම් සෞන්දර්ය ප්‍රශ්න ප්‍රථම වරට සූත්‍රගත කළේ ඔහු ම විය යුතු යි. යටත් පිරිසෙයින් ඒවා එතරම් පැහැදිලි ලෙසත් විතිවිද යන අයුරුත් ප්‍රථම වරට සූත්‍රගත කළ තැනැත්තා ඔහු ම බවට සැකයක් නැත.

සෞන්දර්යය ද කලා කෘති ද පිළිබඳ තිවැරදි ප්‍රශ්න සමුදායක් ප්ලේටෝ විසින් මතු කරන ලදි. ඔහු ඒවායින් ඇතැම් ප්‍රශ්න මතු කළේ තමාගේ ම පාරභෞතික න්‍යායන්ගෙන් උපුටා ගත් භාෂාවෙන් හා ඒවායින් ම උපුටා ගත් පූර්වකල්පිතයන් සහිතව ය. ඔහු මතු කළ අතික් ප්‍රශ්න ඔහුගේ පාරභෞතිකවාදයට සම්බන්ධ නැති අතර කවර සෞන්දර්යවාදියෙකු වුව ද මතු කළ යුතු ඒවා ය. එහෙත් ප්ලේටෝගේ පාරභෞතිකවාදය නො වූයේ නම් ඔහුට තමා නැගූ ඇතැම් දාර්ශනික ප්‍රශ්න නගන්ට නුපුළුවන් වනු ඇත.

ප්ලේටෝ මනා වූ ප්‍රශ්න මතු කිරීමෙන් පමණක් නතර වූයේ නැත. ඔහු ඒවාට සැලකිය යුතු පිළිතුරු ඉදිරිපත් කොට ඒ පිළිතුරුවලට පිටුබල වසයෙන් ප්‍රබල ලෙස තර්ක කළේ ය.

සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳව ප්ලේටෝ පවසන අදහස් ඔහුගේ ද සොක්‍රටීස්ගේ ද අදහස්වල සංකලනයක් විය හැකි ය යි විද්වත්හු සලකති. මේ අදහස් ඇතුළත් වන මූලික සංවාද කොටස් දෙකකි වේ; (i) අයත් **සිම්පෝසියම් හා රිපබ්ලික්**. මේවා ප්ලේටෝගේ මුල් කාලයෙහි, සොක්‍රටීස්ගේ මරණයත් ඇකඩමිය ආරම්භ කිරීමත් අතරතුර දළ වසයෙන් ක්‍රි. පූ. 399-387 යුගයෙහි ඔහු විසින් ලියන ලදැයි සැලකේ. (ii) ප්ලේටෝගේ ජීවිතයෙහි අවසාන පසළොස් වසර තුළ (ක්‍රි. පූ. 428/7-348/7) ලියන ලද **සොෆිස්ම් හා ලෝස්**; මේ කාල පරිච්ඡේද දෙක අතරතුර ලියන ලද **ෆීඩ්රස්**. ඔහුගේ සෙසු සංවාදවල ද මේ විෂය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් ඡේද ඇත.

කලාව හා අනුකරණය

ප්ලේටෝ යොදන මූලික පදවල අර්ථ තන්හි තන්හි වෙනස් වන හෙයින් ඔහුගේ චින්තනයෙහි එකමුතුවක් දැකීම දුෂ්කර ය. සංවාදයක එක තැනක දී කුලකයක සියලු ම සාමාජිකයන් තුළ එක්තරා පොදු ලක්ෂණයක් තිබෙන බව පවසන ප්ලේටෝ පසුව එම සංවාදයේ ම වෙනත් තැනක දී හෝ වෙනත් සංවාදයක දී එකී ලක්ෂණය පවත්නේ එකී කුලකයේ ඇතැම් සාමාජිකයන් තුළ ය යි කිව හොත් එහි පුදුම විමට දෙයක් නැත. ඔහුගේ ඇතැම් වැදගත් පද සම්බන්ධයෙන් මෙය සිදු වී ඇත. ප්ලේටෝගේ සෞන්දර්යවාදය තේරුම් ගැනීමේ දී මතු වන තවත් දුෂ්කරතාවක් නම් ඔහු යොදන පදවලට පඩුවන් සපයා තිබෙන සුපුරුදු පරිවර්තන තිවැරදි ද යන්න යි.

ඔහුගේ සෞන්දර්යවිද්‍යාවෙහි යෙදෙන මෙබඳු පද අතර ඉතා මත් මූලික පදය නම් "කලාව " යනුවෙන් පරිවර්තනය කොට තිබෙන නමුදු "ශිල්පය " යන්නට වඩාත් සමීප වන "ටෙක්නේ " යන්න යි. ටෙක්නේ" යනු සියල්ලන් තුළ ම නො තිබෙන සුවිශේෂ හැකියාවක් අවශ්‍ය වන කිසි යම් දෙයක් කිරීමේ දී යෙදෙන කුසලතාව යි. කිසි යම් අරමුණක් මුදුන්පත් කර ගන්නා ආකාරය දැන ගැනීම මේ කුසලතාවට අයත් වේ. ශිල්පය යන්න ප්ලේටෝ පොදුවේ කොටස් දෙකකට බෙදයි. එකක් නම් මුදල් ඉපැයුම මෙන් "අත්පත් කර ගැනීමකි." අනෙක නම් කලින් නො පැවති දෙයක් පැවැත්මට ගෙන එන "නිෂ්පාදනයක්" හෙවත් නිර්මාණයකි. මේ නිෂ්පාදක ශිල්පවලට වඩුකම, සුෂිර පිඹීම, චිත්‍ර කලාව, රෙදි විවීම, ගෙත්තම් කිරීම, ගෘහ නිර්මාණය, ගෘහ භාණ්ඩ තැනීම යනාදි පළල් හැකියා සමුදායක්

අයත් වේ. ප්ලේටෝ මේ සියලු ශිල්ප අනුකොටස්වලට බෙදිය හැකි ආකාර කීපයක් දක්වයි. උදාහරණ වශයෙන්, මේවා මානුෂික ශිල්ප හා දිව්‍යමය ශිල්ප වශයෙන් බෙදිය හැකි ය. ලලිත කලා හා උපයෝගිතාවාදී ශිල්ප යන බෙදීම ඔහු නො කරයි.

ප්ලේටෝ යොදන පද සෑම විට ම තීරණාත්මක මග පෙන්වීමක් නො කරයි. මෙලෙස ඔහුගේ සංවාදවල "සංගීතය" යන්නෙන් සංගීතය හෝ පොදුවේ ලලිත කලා හෝ ඒත් නැති නම් සාමාන්‍ය සංස්කෘතිය පවා අර්ථවත් විය හැකි ය. නො පැවැත්මෙන් පැවැත්මට එන්නා වූ සෑම දෙයක ම හේතුව රචනය හෝ කාව්‍යය යි කියා ඇතත් සාමාන්‍යයෙන් කාව්‍යය යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ සංගීතයෙන් හා වෘත්තයෙන් යුතු රචනය යි. එහෙත් ඔහු චිත්‍ර කලාව, මූර්ති කලාව, ගෘහ නිර්මාණය යන මේ දෘශ්‍ය කලා හෝ සාහිත්‍යයේ විවිධ රූප හෝ නෘත්‍යය හා සංගීතය ඒකාබද්ධ කරන නෘත්‍යය, ගීතය හා වෘන්ද ගායනය යන මේ මිශ්‍ර සංගීත කලා හෝ වෙන වෙන ම වර්ගවලට නො බෙදයි. අපි ප්ලේටෝගේ සෞන්දර්යවාදය පිළිබඳ මේ විවරණයේ දී "කලාව" යන්න මේ ජේදයේ එන මෙකී කලාවන්ට සීමා කරමු.

ප්ලේටෝ මේ පටු අර්ථයෙන් ගත් කලා හා යට කී අනෙකුත් ශිල්ප අතර වෙනසක් දකින සේ පෙනෙයි. ඔහු පිහිටුවීමට යෝජනා කරන ජනරජයේ තරුණ පාලකයන්ට සම්බන්ධයක් පැවැත්විය හැක්කේ මේ අනෙකුත් ශිල්ප සමග පමණි. ඒවායෙහි නම්බුකාර බවක් ඇත. උච්චතම වූ ද උත්තම වූ ද සර්වග්‍රාහී වූ ද කලාව ලෙස හඳුන්වා ඇත්තේ රාජ්‍ය පාලන කලාව හෙවත් දේශපාලන කලාව හෙවත් රාජ කලාව යි. මිනිසාට යෝග්‍ය වූ සමාජ ක්‍රමයක් ඇති කිරීමටත් සමෘද්ධිමත් හා කල් පවත්නා සමාජ ආයතනයන් ඇති කිරීමටත් තැත් කරන රාජ්‍ය පාලකයාගේ කර්තව්‍යය ඉතා පැහැදිලිව ගෙන හැර දැක්වීම සඳහා ප්ලේටෝ රාජ්‍ය පාලන කලාව ශෝකාන්ත නාටකයක් රචනා කිරීම, මූර්තියක් වර්ණ ගැන්වීම, චිත්‍රකරණය යන මේ එක් කලාවක් සමග සසඳයි. තව ද බරපතළ දාර්ශනික ගැටලු මතු කරන්නේ අපගේ අර්ථයෙන් ගත් කලා ය. සපත්තු තැනීම, ගෙවල් සෑදීම යනාදිය කුමට පවතින්නේ ද යන්න ගැන වැඩි පැහැදිලි කිරීමක් අවශ්‍ය නැත. එහෙත් නාටකය, සංගීතය, ගොඩනැගිලි අලංකරණය යන මේවා ප්ලේටෝට නා නා නයින් අතිශය ප්‍රහේලිකා දනවයි. ඒවා කුමට පවතින්නේ ද යන්න කිසි සේත් ම පැහැදිලි නැති බැවිනි.

සියලු ම නිෂ්පාදක ශිල්ප සම්බන්ධයෙන් කිව හැකි ඇතැම් දේ තිබේ; ඒවා මගින් අලුත් යමක් මතුව එයි. ඒවා මගින් යමක් නිපදවීම සඳහා ද්‍රව්‍යමය මාධ්‍යයක් කිසි යම් ආකාරයකින් හැසිරවීම, ඒකරාශි කිරීම හෝ පරිවර්තනය කිරීම අවශ්‍ය වෙයි. ඒ ශිල්පයක් සඳහා අදාළ කුසලතාවක්

හෝ කුසලතා සමූහයක් හෝ තිබිය යුතු වෙයි. ඒ සඳහා එක්තරා ඥානයක් පැවතිය යුතු යි. තව ද බුද්ධිමත් නිෂ්පාදන ක්‍රියාවට අරමුණක් ඇති අතර එය සැලසුමක් අනුගමනය කරයි. මුල සිට අගට ම ශිල්පියාට මග පෙන්වනු ලබන්නේ මේ සැලසුම විසිනි. මෙහෙයින් එක්තරා පෘථුල අර්ථයකින් සෑම නිෂ්පාදනයක් ම "අනුකරණයක්" වෙයි.

"*අනුකරණය*" යන්න ප්ලේටෝගේ සෞන්දර්යවිද්‍යාවේ යෙදෙන දෙවෙනි මුඛ්‍ය පදය යි. ප්ලේටෝ මේ පදය මැනවින් පැහැදිලි කර නැත. ප්ලේටෝට අනුව කලා කිසි යම් අර්ථයකින් අනුකරණාත්මක ය. අන්‍ය ශිල්ප ඒ අර්ථයෙන් අනුකරණාත්මක නො වේ. එහෙත් මේ වැදගත් සංකල්පය තේරුම් ගැනීම සඳහා ප්ලේටෝ එය යොදන පුළුල් ආකාරය සලකා බැලීම වටී. මේ පුළුල් ආකාරයෙන් ගත් කල්හි එය ප්ලේටෝගේ සමස්ත දර්ශනවාදයේ ම මධ්‍ය අක්ෂය යි කිව හැකි ය. ඔහු "*අනුකරණය*" යන්නට සමාන ව තවත් පද තුනක් පරිහරණය කරයි. ඒවා නම් "*සහභාගිත්වය*" "*සාදෘශ්‍යය*" හා "*සාම්‍යය*" යි.මේ පද යෙදෙන සෑම තන්හි ම ප්‍රතිබිම්බය හා ඊට ලක් වන මූලවස්තුව අතර සබඳතාව සටහන් වෙයි. මූලවස්තුවක් ඇත. එහි ප්‍රතිබිම්බයක් ඇත. මෙකී පදවලින් හැඳින්වෙන්නේ ඒ දෙක අතර සබඳතාව යි. මෙලෙස චිත්‍රකර්ම විසින් වස්තු ද නාමවලින් දේවල සාරයන් ද චින්තාව විසින් යථාර්ථය ද කාලය විසින් සදාකාලය ද අනුකරණය කරනු ලැබේ. සංගීතඥයා දිව්‍යමය සුසංවාදය ද සත්පුරුෂයා සදාචාර ධර්ම ද ව්‍යවස්ථාදායකයා ස්වකීය රාජ්‍යය ඉදි කිරීමේ දී සාධුත්වයේ ආකෘතිය ද දෙවියන් වහන්සේ ලෝකය මැවීමේ දී දෙව් ලොව පවතින ආකෘති ද අනුකරණය කරත්. මෙලෙස අනුකරණය යන පදයෙන් විවිධාර්ථ අදහස් කෙරෙයි. එහි අර්ථ අතිබහුල ය.

මෙලෙසින් බලන කල්හි ප්ලේටෝගේ "මයිමේසිස්" (mimesis) යන්නට සමානාර්ථවත් පදයක් ලෙස "*අනුකරණය*" යන්න නුසුදුසු සේ පෙනේ. ප්ලේටෝගේ මේ විවිධ, අසීමිත අර්ථ "*අනුකරණය*" යන පදයෙහි නැත. අරුත් කීපයක් ඇති හෙයින් "*නිරූපණය*" හෝ "*නියෝජනය*" යන්න ඒ සඳහා යෙදිය හැකි ය. මන්ත්‍රීවරයා තම ආසනය නියෝජනය කරයි; චිත්‍රය ඊට මුල් වූ වස්තුව නියෝජනය කරයි; වෙළඳ ලකුණ නිෂ්පාදිතය නියෝජනය කරයි. ප්ලේටෝගේ "*මයිමේසිස්*" යන්නෙහි පිටපත් කිරීම, සමානකරණය, අනුව හැඩ ගැස්වීම යන අරුත් ඇත. " "*නිරූපණය*" හා "*නියෝජනය*" යන මේවායෙහි ද මේ අරුත් ඇත. මන්ත්‍රීවරයා සැබෑ නියෝජිතයෙක් නම් තමාට ඡන්දය දුන්නවුන්ගේ කැමැත්ත සැබවින් ව තම ඡන්දය තුළ නියෝජනය කරයි.

මේ විවරණයෙහි දී ප්ලේටෝගේ "මයිමේසිස්" යන්නට සමානාර්ථවත් ලෙස අනුකරණය යන සාමාන්‍ය පදය ම යොදනු ලැබේ.

එහෙත් ප්ලේටෝගේ භාවිතයෙහි විවිධාර්ථවත් හෙයින් එය "නියෝජනය" යන්නට සමාන ය යි පැවසීමෙන් ප්ලේටෝගේ භාවිතය වරදවා වටහා ගැනීම වළක්වනු ලැබේ. මේ පෘථුලතම අර්ථයෙන් සියලු ම නිෂ්පාදන ශිල්පවලට හෝ සෑදීම්වලට නියෝජනය හෙවත් නිරූපණය ඇතුළත් වේ. ප්ලේටෝගේ රිපබ්ලික් යන කෘතියේ කුතුහල ජනක ඡේදයක් ඇත. එහි දී ඔහු ඇඳෙහි ආකෘතිය දේවල යථා ස්වභාවය තුළ පවත්නේ ය යි ද දිව්‍යමය ශිල්පයේ නිෂ්පාදනයකැයි ද පවසයි. මේ අනුව යථාර්ථය නම් ඇඳ නො ව ඇඳෙහි ආකෘතිය යි. දෙව්ලොව පවත්නා එය නිර්මාණය කරන ලද්දේ දිව්‍යමය නිර්මාණශීලිත්වය විසිනි. එහෙත් ආකෘති දෙවියන් වහන්සේ විසින් නිර්මිත ය යන්න ප්ලේටෝගේ අවශේෂ පාරභෞතිකවාදය සමග නො ගැළපෙයි ; එවිට ඒවා සදාකාලික විය නො හැකි බැවිනි. මවන ලද්දේ නම් ඒවා මැවීමට පෙර නො තිබුණි. එවිට ඒවා කෙසේ නම් සදාකාලික වේ ද? ඒවා අනුකරණයන් ද විය නො හැකි බැවිනි. දෙවියන් වහන්සේට ආදර්ශයක් ලෙස ගත හැකි සුපිරි ආකෘති, වෙනත් වර්ගයක ආකෘති නො තිබුණේ නම් දෙවියන් වහන්සේ මැවූ මේ ආකෘති මොනවායේ අනුකරණ ද?

මේ අර්ථයෙන් කිසි යම් වස්තුවක ආකෘතිය යනු එම වස්තුවේ යථා ස්වභාවය යි. එම යථා ස්වභාවය ම එහි කාර්යය යි. එය ම එම වස්තුව ඊට ආවේණික කාර්යය පරිසමාප්ත ලෙස ඉටු කිරීමට තුඩු දෙන වස්තුවේ පරමාදර්ශී, අභීෂ්ට, තත්වය ද වේ. උදාහරණ වශයෙන්, ගෙවල පරිහරණය වන පිහියක් සලකා බලමු. සියලු ම පිහි හෝ තමාගේ ම වර්ගයේ පිහි හෝ සමඟ සමව එය දරන කාර්යයට අද්‍රව්‍යමය මූලාකෘතියක් වශයෙන් පැවැත්මක් ඇත. ප්ලේටෝට අනුව භෞතික පිහිය ඇතත් නැතත් එය වෙනස් වුවත් මේ මූලාකෘතික කාර්යය පවති. පිහියේ සදාකාලික වූ ද වෙනස් නො වන්නා වූ ද පරිපූර්ණ වූ ද මේ අද්‍රව්‍යමය ආකෘතිය භෞතික පිහිය තුළ කිසි කලෙකත් සම්පූර්ණයෙන් ම මූර්තිමත් කළ නො හැකි ය. එනමුදු පිහි තනන්නා පිහියට අයත් කාර්යය ඉටු කිරීමේ සමත් පිහියක් තනයි. එහෙයින් ඔහු එම කාර්යය සංකල්පනාත්මකව ග්‍රහණය කිරීමක් මගින් මෙහෙයවෙන බව පැහැදිලි ය. මෙනයින් ඔහු මෙහෙයවෙන්නේ පිහියේ අද්‍රව්‍යමය ආකෘතිය සංකල්පනාත්මකව ග්‍රහණය කර ගැනීමක් මගිනි. මේ අර්ථයෙන් ගෙවල පාවිච්චි වන සැබෑ පිහිය එහි මූලාකෘතිය අනුකරණය කරයි. යථාර්ථවත් පිහිය නම් මූලාකෘතිය යි. පිහියක රූපය අඳින සිත්තරා පිහි තනන්නා සෑදූ එම භෞතික පිහිය අනුකරණය කරයි. මෙනයින් භෞතික පිහිය අද්‍රව්‍යමය පිහියේ, පිහි ආකෘතියේ අනුකරණයකි. මේ අනුව දේවල සදාකාලික ආකෘති හෙවත් ඒවාට ආවේණික කාර්යය හෙවත් ඒවායේ යථා ස්වභාවය දෙව් ලොව හෝ කොහේ හෝ පවතී. ඒ පවත්නා තැන ප්ලේටෝ හඳුන්වන්නේ ආකෘති ලෝකය නමිනි. මෙලොව

වසන ඒ ඒ දේවල් තනන්නෝ එකී ආකෘති සාංකල්පිකව ග්‍රහණය කොට අනුකරණය කරති. එවිට ඒවා ආකෘතිවල ප්‍රතිබිම්බ ය. කලාකරුවෝ ඔවුන්ගේ මේ අනුකරණය යළි අනුකරණය කරති. එවිට කලා කෘති ප්‍රතිබිම්බවලත් ප්‍රතිබිම්බ ය.

ප්ලේටෝ නිෂ්පාදක ශිල්ප මගින් සිදු කෙරෙන විවිධ නිෂ්පාදිතයන් තව දුරටත් උපවර්ගවලට බෙදයි. මේ උපවර්ගවලින් පළමු වැන්න "අනුකරණ" යන්නට පටු තේරුමක් දෙමින් කලා න්‍යායක් කරා සමීප වෙයි; (1) ශාක හා මූලද්‍රව්‍ය යන සැබෑ නිෂ්පාදිත ඇත. ඒවා දෙවියන් වහන්සේගේ නිෂ්පාදිත යි. එමෙන් ම ගෙවල් හා පිහි ඇත. මේවා මනුෂ්‍යයන්ගේ නිෂ්පාදිත යි. (2) ප්‍රතිබිම්බ හා සිහින ඇත. මේවා දෙවියන් වහන්සේගේ නිෂ්පාදිත යි. චිත්‍ර ඇත. ඒවා මිනිසුන්ගේ නිෂ්පාදිත යි. සැබවින් ම "අනුකාරක ශිල්පය" නම් ප්‍රතිබිම්බ නිෂ්පාදනය කරන ශිල්පය යි. මේ අර්ථයෙන් ගෙයක් යනු අනුකරණයක් නො වේ. එහි චිත්‍රය හෝ ඡායාරූපය අනුකරණයකි. චිත්‍රගත ගෙය පිබිද සිටින නෙත් සඳහා මිනිසා මැවූ සිහිනයකැයි ප්ලේටෝ පවසයි. මෙය කලා න්‍යායක් කරා ළං වීමක් නො වේ ද? මෙතැන් පටන් අපි "අනුකරණය" යන්න සියලු ම නිෂ්පාදිත අනුකරණ වේ යන අර්ථයෙන් නො ව ඇතැම් නිෂ්පාදිත පමණක් අනුකරණ වේ යන අර්ථයෙන් ගනිමු.

ප්‍රතිබිම්බය හෝ අනුකරණය යන සංකල්පයෙහි අනිවාර්යයෙන් ම ගැබ් වන උපකල්පනයක් ඇත. එනම්, ප්‍රතිබිම්බය ඊට මුල් වූ දෙයට කිසි යම් ආකාරයකින් අඩු හෙවත් බාල දෙයකි යන්න ය. ප්‍රතිබිම්බය ඊට මුල් වූ දෙයෙහි සමස්ත යථාර්ථයේ සියලු ම අංග ප්‍රකාශ කරන්නේ නම් එවිට එය ප්‍රතිබිම්බයක් නො වන බවත් එම මුල් දෙයෙහි තවත් උදාහරණයක් පමණක් වන බවත් ප්ලේටෝ පෙන්වා දෙයි. එක් පිහිකරුවෙකු තැනූ පිහිය බලා ගෙන තවත් පිහියක් තනන තැනැත්තා කරන්නේ ප්‍රතිබිම්බයක් නිෂ්පාදනය කිරීම නො ව තවත් පිහියක් නිෂ්පාදනය කිරීම යි. ඔහු මඳක් වක්‍රව නමුත් අවංකව ම පිහි ආකෘතියෙන් මෙහෙයුම් ලබනු විය හැකි ය. එහෙත් පිහියක චිත්‍රයක් යනු මීට වෙනස් දෙයකි. පිහියක චිත්‍රයක ඊට මුල් වූ සැබෑ පිහියේ බර ද මුවාත ද තද බව ද නැත. එයින් කපන්ට ද බැරි ය. එය අසාර්ථක නිෂ්ඵල වස්තුවකි. එහි ප්‍රායෝගික අගයක් නැත. එය සත්‍ය මෙන් ම අසත්‍ය ද පවත්නේ මෙන් ම නො පවත්නේ ද වේ. ඊට මුල් වූ වස්තුවෙහි වැදගත් ලක්ෂණ එහි නොමැති හෙයින් එය ඒ මුල් වස්තුවට වඩා බාල වේ. මේ චින්තනය ප්ලේටෝගේ සම්පූර්ණ පාරභෞතිකවාදය හරහා දිවෙයි: සැබෑ පිහිය අද්‍රව්‍යමය ආකෘති පිහියට වඩා බාල ය : කාලය සදාකාලයට වඩා බාල ය: ග්‍රීක පෞර රාජ්‍යයේ ආණ්ඩුව අද්‍රව්‍යමය යුක්ති ධර්මයට වඩා බාල ය. බාල ය යන්නෙහි

අර්ථය යථාර්ථත්වයෙන් අඩු ය යන්න යි.

මෙනයින් "අනුකාරක කලාව" කටයුතු දෙකක් ඉටු කරන්ට පුළුවන : (1) අනුකාරකයා කිසි යම් ආදර්ශයක මිනුම්, අනුපාතයන් හා වර්ණ ආදි සැබෑ ලක්ෂණ හැකි තාක් නිරවද්‍ය ලෙස ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කරන්ට පුළුවන. එවිට ඔහු නිෂ්පාදනය කරන්නේ නිර්ව්‍යාජ සාම්‍යයකි. (2) අනුකාරකයා කිසි යම් වස්තුවක පෙනී යන ආකාරය, කිසි යම් දෘෂ්ටිකෝණයකට එය දිස් වන ආකාරය පිටපත් කරන්ට පුළුවන. එවිට ඔහු නිෂ්පාදනය කරන්නේ දෘශ්‍යමාන සාම්‍යයක් හෙවත් සාදෘශ්‍යයකි. සමහර විට, දේවල් සැබවින් ම පවතින ලෙසින් පෙනී යන කල්හි මේ අනුකරණ දෙවර්ගය සම්පාත විය හැකි ය. එහෙත් බොහෝ විට එසේ නො වන බව සිත්තරු ද ප්‍රතිමා ශිල්පියෝ ද ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පීහු ද දැක ඇත්තාහ: දෙවොලේ ටැම් මුල සිට මුදුනට ම සැබවින් ම සමාන නම් ඒවා සමාන ලෙස නො පෙනේ. සමාන ලෙස පෙනීමට නම් මුදුනේ දී ඒවා වැඩි පළලින් යුතු විය යුතු ය. සාමාන්‍යයෙන් සාදෘශ්‍යයන් තනන විට හිතාමතා ම එක්තරා දුරකට විකෘතියක් කරනු ලැබේ. අනුකාරකයා සාදෘශ්‍ය තැනීම කැටයම් පිහියක් වැනි භෞතික වස්තුවකින් සිදු කළත් තමාගේ කයින් ම සිදු කළත් මේ තත්වය වෙනස් නො වේ.

දැන් අපට "අනුකරණය" යන්නෙහි තව දුරටත් පටු අර්ථයක් ලැබේ : අනුකරණය යනු "*රූවටිලිකාරී*" සාදෘශ්‍යයන් තැනීම යි. "අනුකාරක ගෝත්‍රයකි" යි ප්ලේටෝ කවින්ට ගරහන විට එහි ඇත්තේ මේ අර්ථය යි. ඔහු සිත්තරුන්ට පහර දෙන කල්හි ද මේ අර්ථය ම මතු වන බවක් පෙනේ : සිත්තරා වඩුවා සෑදූ ඇඳ සැබවින් පවත්නා ලෙසින් නො ව දෘශ්‍යමාන වන අයුරින්, කිසි යම් දෘෂ්ටිකෝණයකට දිස් වන අයුරින් අනුකරණය කරයි. මෙලෙස ඔහුගේ චිත්‍රය ඇඳේ මතුපිට සමානතා නො ව එහි සැබෑ ව්‍යුහය පෙන්වීමට යොදන රූප සටහනක් මෙන් සත්‍ය නො වේ. සාදෘශ්‍යයෝ යථාර්ථයේ (= ආකෘතියේ) පමණක් නො ව සැබෑ බවේ (= සැබෑ ඇඳේ) ද මායාවෝ ය; දුර්නියෝජනයෝ ය: දුර්නිරූපණයෝ ය; ව්‍යාජානුකරණයෝ ය; චිත්‍රගත ගෙය "පිබිද සිටින නෙත් සඳහා මිනිසා මැවූ සිහිනයක්" වන්නේ එහෙයිනි. එය අයත් වන්නේ සැබෑ සිහිනයන්ගේ ද සංජානන මායාවන්ගේ ද වර්ගයට ම ය. ඒ සියල්ල ම අසත්‍ය දෘශ්‍යමාන ය.

මෙකී චින්තාවලින් ප්ලේටෝ තවත් වැදගත් අදහසක් උපුටා ගනී; මායාකාරී සිත්තරා හෝ ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියා දේවල් සැබවින් පවත්නා ආකාරයෙන් වෙනස්ව පෙනී යන අයුරු තැනීමෙහි අරමුණක් ඇත. ඔහු බලන්නා සුඛාස්වාදයට පත් කරනු පිණිස ඒවා වඩා හොඳින් පෙනී යන අයුරින් තැනීමට තැත් කරයි. ඔහු සුඛාස්වාදය හා සත්‍යය යන දෙකින් සුඛාස්වාදය තෝරා ගනී. මෙහි දී ඔහු සැබෑ තතු නො ව දෘශ්‍යමානයන්

සැලකිල්ලට ගන්නා වෙනත් ඇතැම් අය සමග සම්බන්ධ වේ. දේවල් පවත්නා සැටියට වඩා හොඳින් පෙනී යාමට සැලැස්වීම යනු ඒවා ඔප වැඩවීම යි. ප්ලේටෝ ව්‍යාජ ශිල්ප හෙවත් "ඔප වැඩවීමේ කලා" සතරක් පෙන්වා ඒවා සැබෑ ශිල්ප සමග සසඳා ඒ දෙවගය අතර වෙනස දක්වයි. මෙලෙස සරඹ ක්‍රීඩා සෞඛ්‍යය නිපදවන අතර විලවුන් සෞඛ්‍යය ඇතැයි යන මායාව නිපදවයි; වෛද්‍ය ශාස්ත්‍රය කුමක් යහපත් දැයි අපට කියා දෙන අතර සූප ශාස්ත්‍රය හුදෙක් රසවත් දෑ නිපදවයි; යුක්තිධර්මානුකූලව නිර්ව්‍යාජ නීති පැනවීම සිදු වන අතර විතණ්ඩවාදය එය ව්‍යාජ ලෙස ඇඟවීමකි; යුක්තිධර්මය ඉටු කිරීම සිදු වන අතර වාගාලංකාරයෙන් කතා පැවැත්වීම එහි ආදේශකයකි.

මෙය මැනවින් ගොතා තිබෙන තර්කයක් නම් එයින් අනිවාර්යයෙන් ම මතුව එන ඇතැම් නිගමන ඇත. විලවුන් පිළිබඳ විශේෂඥයා තම කටයුත්ත සාර්ථක ලෙස කිරීමට නම් ප්ලේටෝ "සැබෑ අදහසය" යි කියන දෙය, එනම්, කිසි යම් ප්‍රායෝගික දැනුම් ඔහු සතුව පැවතිය යුතු ය. එහෙත් ප්ලේටෝගේ අර්ථයෙන් ඔහුට ඥානය නැත. යටත් පිරිසෙයින් අවිචාරවත් පුද්ගලයන් ඔහු තුළ ඇතැයි සිතිය හැකි ඥානය වත් ඔහු තුළ නැත. ඔහු සෞඛ්‍යය ඇති කරන ක්‍රමය නො දනී. ඔහු දන්නේ සෞඛ්‍යවත් භාවයේ වර්ණය පමණක් ඇති කරන ආකාරය යි. මෙහෙයින් ඔහුට සෞඛ්‍යකාරක ඥානය නැත. ඔහුට ශිල්පයක් නැත; එහෙත් හුරුකමක් ඇත. මෙනයින් ව්‍යාජ ශිල්පය හඳුන්වන එක් ලක්ෂණයක් නම් එයට ඥානය පදනම් වී නො තිබීම යි. නිදසුන් වශයෙන්, වඩුවා හෝ නැව් වඩුවා කරන දෙයට ඥානය පදනම් වෙයි. ව්‍යාජ ශිල්පයේ මෙකී ලක්ෂණය සමග සමීපව බද්ධ වූ දෙවන ලක්ෂණයක් ද ඇත; ව්‍යාජ ශිල්පියාට තමා කරන්නේ කුමක් ද යන්න ගැන පැහැදිලි අදහසක් නැත. ඔහු අනුගමනය කරන විධික්‍රමය පිළිබඳව බුද්ධිගෝචර, ක්‍රමානුකූල විස්තරයක් කළ නො හැකි ය.

එසේ නම් සංගීතඥයා, සිත්තරා, සංගීත රචකයා හා කවියා ද මේ තත්වයට ම නො වැටෙන්නාහු ද? ඔවුන් තුළ ප්ලේටෝගේ අර්ථයෙන් ඥානය ඇද්ද? ඔවුහු තමන් කරන්නේ කුමක් දැයි දනිත් ද? ඔවුන්ගේ විධික්‍රමය ගැන බුද්ධිගෝචර විස්තරයක් කළ හැක්කේ ද? සිත්තරා ඇවටිලිකාරී සාදෘශ්‍යයන් තනන සෙයක් නො පෙනේ ද? සංගීතඥයා කවියාගේ පද රචනාව සංගීතගත කරමින් ගායකයාට තමා සැබවින් නො විඳින මනෝභාව මවා පෑමට උදව් කරයි. එහෙත් මොවුනතුරින් ලොකු ම වැරදිකරුවා නම් කවියා ය. ප්ලේටෝ හෝමර්ට ද ශෝකාන්ත නාටක රචක කවියන්ට ද චෝදනා කරයි. ඔවුන්ට කිසි ම ඥානයක් නැතැයි ඔහු පවසයි. ඔවුන්ගේ භයානකකම පැන නගින්නේ ඔවුන් කතා කරන දෙය ඔවුන් දනිතැයි මහජනයා සිතන හෙයිනි. ඔවුන් නැව් තැනීමත් හමුදා

මෙහෙයවීමත් සැබවින් ම දනිත් නම් ඒ ක්‍රියාවන්හි යෙදෙන පුද්ගලයන් ගැන නො ලියා ඒ ප්‍රයෝජනවත් ක්‍රියාවල ම යෙදෙනු ඇත. ඔවුන් යහපත් ජීවිතයේත් යහපත් රාජ්‍යයේත් ස්වභාවය දනිත් නම් පුරවැසියන් හා ආණ්ඩු කෙරෙහි යහපත් බලපෑමක් ඇති කරනු ඇත. කිසි ම දාර්ශනික ඥානයකින් තොර වූ ද අඥාන ජන රැල උදම් කොට ඔවුන්ගේ ප්‍රසාදය දිනා ගැනීමෙහි අභිලාෂී වූ ද කවියාට නිවැරදි අදහස් පවා නැත. "හෝමර්ගේ සිට මෙපිටට සියලු ම කාව්‍යවල දක්නට ලැබෙන්නේ මානුෂික විශිෂ්ටතාවන් ද ඇතුළත් විෂයන්හි යථාර්ථය පිළිබඳ ඥානයකින් තොර සාදෘශ්‍ය නිරූපණයකි." මෙහෙයින් ප්ලේටෝ කවීන් පහත් ගණයට හෙළයි. අනිකුත් අනුකරණ කලාකාරයෝ ද මේ ගණයට ම හෙළනු ලැබෙත්.

කවියා නිර්මාණාවස්ථාවෙහි ක්‍රියා කරන ආකාරය සලකා බලන විට ද ප්ලේටෝට මතු වන්නේ මේ නිගමනය ම ය; කාව්‍ය රචනා කරන කල්හි ඔහුට හොඳ සිහිය නැත. එහෙයින් ඔහු නා නා ප්‍රකාර මිනිසුන් නිරූපණය කරමින් ස්වවචන විරෝධයට වැටෙයි. එක් කෙනෙක් නා නා ප්‍රකාර පුද්ගලයන්ගේ ක්‍රියා කෙසේ දන්නේ ද? කාව්‍ය රචනයෙහි දී කවියා සිටින්නේ උමතු තත්වයක ය. එවිට ක්‍රියාත්මක වන්නේ ඔහුගේ ආත්මයේ බුද්ධි විරහිත කොටස යි. ඔහු නිර්මාණය කරන්නේ කිසි යම් ආවේශයකිනි. එම ආවේශයේ දී තමා කියූ දේවල අරුත් පවා ඔහු නො දනී.

පොදුවේ කලාවෙහි සත්‍යය ගැබ් නො වන්නේ ය යන්න මේ චින්තන දාමයෙන් නිගමනය වෙයි. ප්ලේටෝගේ සංවාදයක දී අයන් නමැති කාව්‍ය ගායකයාගෙන් ඔහුගේ කලාව ගැන ප්‍රශ්න කරන සොක්‍රටීස් මෙසේ නිගමනය කරයි; ඔහු ගායනය මගින් හෝමර්ගේ කාව්‍ය විවරණය කරන්නේ තමා අමුතු ආවේශිත, උත්තේජිත තත්වයකට පත් වීමෙනි. එම තත්වයට පත් වූ විට ඔහුට තමා පවසන කිසි දෙයක් ගැන සැබෑ දැනුමකින් තොරව නා නා දේවල් ගැන හැඟීම් උපදවා ගන්නටත් අසන්නන් තුළ හැඟීම් දනවන පරිදි ඒ දේවල් ගැන ගායනා කරන්නටත් පුළුවන. මෙහෙයින් අනුකරණය සැලකිය යුත්තේ කලාවක් ලෙස නො ව එක්තරා ක්‍රීඩාවක් ලෙස ය. එය බැරෑරුම් ලෙස නො ගත යුතු ය.

කලාවෙහි සම්‍යග්ඥානය ගැබ් නො වේ යන ප්ලේටෝගේ මේ අධිචෝදනාව දරුණු ය; කලාව තථ්‍යතාවෙන් (පිහියේ චිත්‍රය පිළිබඳ නිදසුනෙහි සැබෑ පිහියෙන්) එක් වරක් ඈත් ය. එය යථාර්ථයෙන්, එනම්, තථ්‍යතාවට (සැබෑ පිහියට) එපිටින් තිබෙන ලෝකාතීත අද්‍රව්‍යමය ආකෘතියෙන් (පිහියේ ආකෘතියෙන්) දෙවරක් ඈත් ය. කම්මල්කරුවා තනන පිහිය පිහියේ ආකෘතියෙන් වරක් ඈත් ය. එයිනුදු වරක් ඈත් වන පිහියේ චිත්‍රය යථාර්ථය වන පිහි ආකෘතියෙන් දෙවරක් ඈත් ය.

සෞන්දර්යය

දැන් අපි බොහෝ කලා කෘතිවල ද ස්වාභාවික වස්තුවල හා වෙනත් නොයෙක් දේවල ද පවත්නා තවත් ගුණයක් සලකා බලමු. මෙය "සෞන්දර්යය" යනුවෙන් හැඳින්වේ. චිත්‍රවල හා මූර්තිවලත් ස්ත්‍රීපුරුෂයන් හා අශ්වයන් තුළත් විවිධ ආකාරවලින් මේ ගුණය ඇත. ඇතැම් වස්තු වෙනත් වස්තුවලට වඩා සුන්දර ය. ඇතැම් ලියෝ අන් ලියන්ට වඩා සුන්දර ය. ඇතැම් වස්තුවල සෞන්දර්යය කල් යාමේ දී නැතිව යයි. ඇතැම් වස්තුවක් එකෙකුට සුන්දර සේ ද අනිකෙකුට සුන්දර නො වන සේ ද දිස් වේ. එහෙත් ලෝකයේ බොහෝ වස්තුවල පවත්නා මේ වෙනස් වන සෞන්දර්යයන්ගෙන් පරිබාහිරව ඒ සියලු වස්තුවල ම දිස් වන එක් නො වෙනස් වන සෞන්දර්යයක් තිබිය යුතු ය යි ප්ලේටෝ නොයෙක් තන්හි පවසයි. මේ නම් ආකෘති ලෝකයේ පවත්නා සෞන්දර්යයෙහි සාරභූත ආකෘතිය යි. එය ම පරම සෞන්දර්යය යි. මෙය දෙනෙතට නො පෙනේ; මනස විසින් පමණක් සාංකල්පිකව ග්‍රහණය කරනු ලැබේ. මේ නම් ප්ලේටෝගේ පාරභෞතිකවාදයෙහි එන පරම ආකෘතිවාදය සෞන්දර්යයට යෙදීමකි.

එක් ලෝකාතීත සෞන්දර්ය ආකෘතියක් පැවතිය යුතු ය යි විශ්වාස කිරීමට ප්ලේටෝ ඉදිරිපත් කරන තර්ක යුක්තිධර්මය යනාදි අනික් ආකෘතිවල පැවැත්ම විශ්වාස කිරීමට ඔහු ඉදිරිපත් කරන තර්ක ම ය. "පිහිය" යන්නෙන් බොහෝ පිහි ද "කලා"යන්නෙන් බොහෝ කලා කෘති ද හැඳින්වේ. මෙසේ බොහෝ සුවිශේෂ වස්තු හැඳින්වීම සඳහා තනි නාම පදයක් යෙදීමට නම් එසේ හැඳින්වෙන ඒ සියලු වස්තුවල ම එක් සාමාන්‍යයක්, ඒ සියල්ලට ම පොදු තනි දෙයක් පැවතිය යුතු ය. කිසි යම් වස්තුවක් වෙනස් වන්නේ නම් මේ වෙනස් වීම යනු වෙනස් නො වන ඒ පොදු ලක්ෂණය නැති වීම හෝ ඇති වීම යි. සෞන්දර්යය යන ලක්ෂණය විවිධ දේවල එක් එක් ප්‍රමාණයෙන් ගැබ් විය හැකි නම් මේ ලෝකයේ කිසි ම තනි වස්තුවක් තුළ නො දක්නා ලැබෙන පරිසමාප්ත හෝ පරිපූර්ණ සෞන්දර්යයක් පවතී. විවිධ දේවල විවිධාකාරයෙන් ගැබ් වන්නේ එය යි.

සැබෑ සෞන්දර්යය පිළිබඳ ඥානය කරා අප ළඟා වන්නේ ස්මෘතිය හරහා ය යි ප්ලේටෝ පවසයි. උපතේ දී අපගේ ආත්මයෝ සෞන්දර්ය ආකෘතිය ද ඇතුළත් අද්‍රව්‍යමය ආකෘති කෙළින් ම දැක්කාහු ය. එහෙත් උපතේ කම්පනය නිසා ඒ පිළිබඳ අපගේ මතක යටපත්ව ඇත. එහෙත් එම මතක යළි කැඳවිය හැකි ය. යළි කැඳවූ කල්හි ඒ මතක ම සැබෑ ඥානය වේ; එනම්, ආකෘති පිළිබඳ ඥානය වේ. මෙලෙස "මේ ලෝකයේ සෞන්දර්යය" අපට "සැබෑ සෞන්දර්යය" වන සෞන්දර්ය ආකෘතිය සිහි ගන්වයි. ප්‍රශ්නය වන්නේ මේ සිහි ගැන්වීමේ ක්‍රියා මාලාව

තුළ කලාකරුවා කවර කාර්යභාරයක් ඉටු කරන්නේ ද යන්න යි.

ආකෘති කරා ආපසු යෑමට ක්‍රම දෙකක් තිබෙතැයි ප්ලේටෝ සිතන සෙයක් පෙනේ. ඇතැම් විට ඒ දෙක එකිනෙකට අනුපූරක විය හැකි ය. ඉහත දැක්වූ තනි නාම පදයකින් බොහෝ වස්තු හැඳින්වීම පිළිබඳ තර්කනය මගින් අපට සෞන්දර්යයේ අද්‍රව්‍යමය ආකෘතිය මේ ලෝකයෙන් වෙනස් තැනක පවත්නා බවත් එහි පැවැත්ම යුක්තිධර්මය, සංඛ්‍යා හා පරම සමානත්වය වැනි දේවල පැවැත්ම ම බවත් ඒත්තු ගත හැකි ය. එහෙත් මේ සාංකල්පික ඥානය අමූර්ත ද අපගෙන් ඈත් ද වේ. අපට අවශ්‍ය වන්නේ අපගේ ආත්මයන් ශරීරයන් තුළ පවතිද්දී ම හැකි වන තාක් දුරට සෞන්දර්යය කෙළින් ම අවබෝධ කර ගැනීමක් කරා අප ගෙන යන මාර්ගයකි. අප තුළ පවත්නා දිව්‍යමය දේවල් දැන ගැනීමේ ප්‍රේමය නමැති පිපාසාව සන්තර්පණය කළ හැක්කේ මෙමගින් පමණකි.

අපට කායික සෞන්දර්යයේ සිට මනසේ සෞන්දර්යය කරා ද ආයතනවල, නීතිවල හා විද්‍යාවන්ගේ සෞන්දර්ය කරා ද අවසාන වශයෙන් සාරභූත, පරිසමාප්ත, සුපරිශුද්ධ හා අමිශ්‍ර සෞන්දර්යය (= සෞන්දර්ය ආකෘතිය) කරා ද නැග ගත හැකි ය. පළමු කොට අප ආශා කරන්ට ඉගෙන ගන්නේ ළා බවට, දියාරු බවට පත් කෙරුණු සෞන්දර්යයකට ය; එනම්, පුරුෂයාගේ හෝ ස්ත්‍රියගේ කායික සෞන්දර්යයට ය. එහෙත් එම කායික සෞන්දර්යය පැහැදිලිව හඳුනා ගැනීමට අවශ්‍ය රසඥතාව හෝ සංජානන කුසලතාව වර්ධනය කර ගැනීමෙන් අනතුරුව අපට උත්තරීතර වූ ද සාධුතර වූ ද සෞන්දර්යයන් කරා නැග ගත හැකි ය. මේ ඉහළින් ඉහළට ම නැගීම තුළ සැබෑ සෞන්දර්යය හෙවත් සෞන්දර්ය ආකෘතිය දැක ගැනීමේ ප්‍රතිඥාව හෝ යටත් පිරිසෙයින් බලාපොරොත්තුව ගැබ් වේ.

උපතේ කම්පනයෙන් අමතක වී ගිය සෞන්දර්යය කරා යළි පිබිද ගැනීමේ මේ සන්තතිය තුළ ප්ලේටෝ කලාවන්ට කාර්යභාරයක් නො පැවරීම අරුම පුදුම ය. එසේ පැවරීම ඉතා පහසු හෙයිනි. සංගීතමය තනු හා චිත්‍ර සුන්දර විය හැකි ය. ඒවායින් ඇතැම් ඒවා වඩාත් සුන්දර විය හැකි ය. ප්ලේටෝ මේ බව පිළිගනී. ඔහු මේ බව පිළිගන්නා තාක් දුරට ඒවා සෞන්දර්ය ආකෘතිය ගැබ් කොට ගනී. එහෙයින් ම ඒවා එම ආකෘතිය එක්තරා දුරකට අනාවරණය හෝ ප්‍රදර්ශනය කරයි. අපට එකී කලාවන් ඇසුරින් මේ ආකෘතිය ගැන වඩා හොඳ හැඳිනීමක් ඇති කර ගත හැකි නම්, ඒ තාක් දුරට ඒවා යටත් පිරිසෙයින් එක් ආකෘතියක් ගැන, එනම්, සෞන්දර්ය ආකෘතිය ගැන අපට ඥානය ගෙන දෙයි; එසේ නැති නම් එම ආකෘතිය ගැන ඥානය ඇති කර ගැනීමට අපට උපකාරී වෙයි. කලා නිර්මාණය යනු සාදෘශ්‍යයන් තැනීමකැයි හැඳින්වූ තැන ප්ලේටෝ මෙසේ කියයි; කලාකරුවෝ "සත්‍යයට තමන්ගේ පාඩුවේ ඉන්ට ඉඩ හැර තමා

මවන ප්‍රතිබිම්බ තුළට සැබෑ අනුපාතයන් නො ව සුන්දර ලෙස පෙනී යන අනුපාතයන් ගෙන එති.'' මනා ලෙස පෙනී යනු සඳහා දෙවොල් ටැම්වල සැබෑ හැඩයන් වෙනස් කිරීම මීට නිදසුනකි. සුන්දර ලෙස පෙනී යෑම හා සැබවින් ම සුන්දර වීම අතර වෙනසක් ඇද්ද ? වඩාත් සුන්දර ලෙස පෙනී යනු සඳහා හැඩයන් වෙනස් කරන කලාකරුවාට ප්ලේටෝගෙන් කලින් ලැබුණාට වැඩි සැලකිල්ලක් ලැබිය යුතු වන්ට පුළුවන. එම කලාකරුවා එසේ කරන්නේ දෘශ්‍ය හෝ ශ්‍රව්‍ය දේවල් තුළ සෞන්දර්යයේ ආකෘතිය ඉහළ ම මට්ටමින් ගැබ් කිරීම සඳහා හෙයිනි. ඔහු සෞන්දර්යය අනුකරණය කරන්නෙකි.

මේ අතින් මේ අනුකරණ කලාකරුවා ලෝක නිර්මාපක දෙවියන් වහන්සේගේ ගණයට අයත් වෙතැයි කිව හැකි ය. සුන්දර කලාවන් ද ඇතුළත් කලාවන් උපදවන ලද්දේ ප්‍රේමය විසිනැයි ප්ලේටෝ කියා ඇත. දෙවිවරුන් ලෝකය ඉදි කළේ පුදුම දේවල් කෙරෙහි පැවති ප්‍රේමය නිසා ය යි කියා ඇත.

කලාව සෞන්දර්යය මෙලොවට ගෙන ඒමට සමත් වේ නම් සෞන්දර්යය යනු කිම ? ප්ලේටෝ මේ ප්‍රශ්නය සපුරා විභාග නො කරයි. සුන්දර වන්නේ සප්‍රයෝජන දේ ය, සුන්දර වන්නේ ඇසීම හා දැකීම තුළින් සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන දේ ය යන අදහස් දෙක ප්ලේටෝ දැරූ බව හැඟී යයි. ඇතැම් විට සෞන්දර්යය යනු ''සප්‍රයෝජන ප්‍රීතිය'' විය හැකි ය.

සුන්දර වන්නේ කවර දේවල් දැයි ප්ලේටෝ පවසයි. එනම්, සුන්දර දේවල පොදුවේ පවත්නා සාරභූත ලක්ෂණ ඔහු ගෙන හැර දක්වයි. එකී ලක්ෂණ නැත් නම් ඒවා සුන්දර විය නො හැකි ය. මේ ලක්ෂණ සෞන්දර්යය සමග සමීප ලෙස බැඳී ඇත. සෞන්දර්ය ආකෘතිය ගැබ් විය හැක්කේ මෙකී ලක්ෂණ පවත්නා වස්තු තුළ ය. එහෙත් මෙකී ලක්ෂණ මගින් සෞන්දර්යය යනු මේ යැයි කියවේ යැයි ඔහු නො කියයි. මේ ලක්ෂණ විශ්ලේෂණය කිරීම මගින් සෞන්දර්යය විශ්ලේෂණය කළ නො හැකි ය. සෞන්දර්යය යනු කිසි සේත් විශ්ලේෂණය කළ නො හැකි තනි සරල ලක්ෂණයකැයි ප්ලේටෝ සිතනු විය හැකි ය. පුද්ගලයන් හා දෙවොල් වැනි සංකීර්ණ සුන්දර වස්තු නිදසුන් ලෙස ගත හොත්, අපට ඒවායේ කුමක් දක්නට ලැබෙන්නේ ද? ඒවායෙහි කොටසක් තවත් කොටසකට දක්වන සබඳතාව තුළ ඇතැම් අනුපාත ඇත. දෙවොල් ඉදි කිරීමෙහි දී මේ අනුපාතයන් සහතික කරනු ලබන්නේ නිරවද්‍ය ගණිතමය මිනුම් මගිනි. එක් කොටසක් අනික් කොටසට උචිත වේ. ඒ කොටස් එකිනෙක අතර පවත්නා සමමිතිය නිසා සමස්තයට තැන්පත් බවක් ද ස්වයංපරිපූර්ණ බවක් ද ලැබේ. මිනුමේ හා අනුපාතයේ ගුණ සෞන්දර්යය හා විශිෂ්ටතාව ඇති කරයි. මෙලෙස ප්ලේටෝ මිනුම හා සමමිතිය සෞන්දර්යය සමග ඉතා ළඟින් සම්බන්ධ වූ ද සෞන්දර්යයට

අනිවාර්ය වූ ද දෙයක් සේ සැලකූ බව පෙනේ.

සරල දේවල ද, එනම්, ඉඳුරන්ට ගෝචර වන මූලික ගුණවල ද සෞන්දර්යය ඇත. "මටසිලුටු, නිර්මල, එක් ශුද්ධ ස්වර සරණියක් ගෙන හැර දක්වන නාද වෙනත් දේවලට සාපේක්ෂව නො ව තුමූ ම සුන්දර ය." ශුද්ධ වර්ණයන් ගැන ද ප්ලේටෝ මෙසේ ම පවසා ඇත. සරල ජ්‍යාමිතික රූප ද සුන්දර ය.

මෙකී සියල්ලෙහි ම පොදුවේ පවතින ලක්ෂණය කුමක් ද? ඒවායෙහි එකමුතුව ද සමමිතිය ද සරලත්වය ද ඇත. ඒවාට සෞන්දර්යය ගෙන දෙනු ලබන්නේ මේ ලක්ෂණ විසිනි. කලාකරුවා හා ඔහුගේ නිර්මාණ ශක්තිය මේ දෘෂ්ටිකෝණයෙන් සැලකූ කල්හි ඔහු තුළ පෙනී ගිය බුද්ධි රහිතත්වය උච්චතර ප්‍රඥාවක් ලෙස ද ඔහුගේ උමතුව දිව්‍යමය ආවේශයට කිට්ටු වන දෙයක් ලෙස ද පෙනී යා හැකි ය. මෙලෙස කවි ගායකයා තුළ තිබෙන ප්‍රතිභාව "ආවේශයකි." කාන්දමින් යකඩය චලනය වන්නාක් මෙන් ඔහු "දිව්‍යමය බලයකින්" චලනය වෙයි. කවියා තුළ පවත්නා "ආරූඪය හෙවත් උමතුව" කලාවන්ට අධිපති මියුස් දෙවඟනන් විසින් දෙන ලද්දකැයි ද ප්ලේටෝ ඇතැම් තැනෙක පවසයි;

"මේ ආරූඪය හෝ උමතුව සුකුමාර නැවුම් ආත්මයක් ග්‍රහණයට ගෙන එය උත්තේජයට පත් කොට එය ලවා ආවේශිත මනෝභාවාත්මක ප්‍රකාශනයක් එළි දක්වයි. . . . එහෙත් කිසිවෙකු මියුස් දෙවඟනන් ඇති කරන උමතුවෙන් තොරව, තම නිපුණතාව නිසා ම තමාට කවියෙකු විය හැකි ය යි සිතා කාව්‍යයේ දොරටුව වෙත පැමිණුණ හොත් ඔහුත් ඔහු සිහි බුද්ධියෙන් කරන දේවලුත් උමතුවෙන් කරන කාව්‍ය සමග සසඳන විට බිංදුවට බඝී."

මෙලෙස කවියා තුළ අද්‍රව්‍යමය සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය දකින අන්තර්දෘෂ්ටියක් තිබිය හැකි ය. එහෙත් ඒ සෞන්දර්යය මෙලොවට ගෙනැවිත් මෙහි තහවුරු කිරීම සඳහා ඔහු දරන ප්‍රයත්නයට ආවේශයක් හෙවත් ආරූඪයක් අවශ්‍ය වෙයි. එම ආරූඪ තත්වයේ දී තමා කුමක් කරන්නේ දැයි ඔහු නො දනී. එවිට ඔහු දන්නා එක ම දෙය නම් කිසි යම් නිර්මාණාත්මක බලවේග තමා ග්‍රහණයට ගෙන පරිහරණය කරන බව යි. ග්‍රීකයන් මේ නිර්මාණාත්මක බලවේග හෙවත් සරසවි දෙවඟනන් හැඳින්වූයේ මියුස් දෙවඟනන් ලෙසිනි. එහෙයින් තමා කරන්නේ කුමක් දැයි කවියා නො දනිතත් ඔහුට ප්‍රකාශ කිරීමට වැදගත් යමක් තිබෙනු විය හැකි ය.

එහෙත් මෙහි දී ගැටලුවක් මතු වේ. ආවේශය පිළිබඳ මේ අදහස් සෞන්දර්යය පිළිබඳව යට කී අදහස් සමග කෙසේ ගැළපේ ද? මිනුම හා අනුපාතය මගින් පටිපාටිය හා සමමිතිය නිර්මාණය කිරීම තැන්පත්

බුද්ධිමත් ක්‍රියාකාරිත්වයක් සේ පෙනේ. ඇතන්ස්හි පාතිනන් දෙවොල ඉදි කිරීම මෙවැනි ක්‍රියාකාරිත්වයකින් තොරව කෙසේ නම් කළ හැකි ද? එහෙත් කවියාගේ නිර්මාණාත්මක උමතුව මීට හාත්පසින් ම වෙනස් ස්වභාවයක් දරන සේ පෙනේ. ක්‍රම දෙකකින් මේ ගැටලුව විසඳීමට තැත් කළ හැකි ය. (1) එක් ක්‍රමයක් නම්, ප්ලේටෝගේ ලේඛන තුළ කලා වර්ග දෙකක් අතර මූලික වෙනසක් හැඟී යතැයි පැවසීම ය. මිනුමෙන් හා අනුපාතයෙන් හට ගන්නා සෞන්දර්යය ගැන සාමාන්‍යයෙන් සාකච්ඡා වන්නේ දෘශ්‍ය කලා සම්බන්ධයෙනි. උමතුව හා ආවේශය යන සංකල්පය ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ කාව්‍යය ගැන කතා කරන කල්හි ය. මේ කලා වර්ග දෙක ගැන ප්ලේටෝගේ ආකල්පවල වෙනසක් තිබිය හැකි ය. (2) අනික් ක්‍රමය නම්, පහත දැක්වෙන පරිදි තර්ක කිරීම ය; කලා නිර්මාණයෙහි දී අවශ්‍ය වන සිතා මතා, කිරා මැන බලා, උචිත අනුචිත බව සසඳා ක්‍රියා කිරීම ඒ ඒ කලාවන්හි දී වෙනස් විය හැකි ය. කිසි යම් කෘතියක් නිර්මාණය කොට අවසන් වූ කල්හි එහි සෞන්දර්යය විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා බුද්ධිමත් චින්තනය අවශ්‍ය විය හැකි ය. එනමුත් ඉන්ද්‍රියගෝචර රූපයක් තුළ සෞන්දර්යය නිර්මාණය කරන සෑම තන්හි දී ම කිසි යම් ආවේශිත අයුරකින් සෞන්දර්යය ග්‍රහණය කර ගැනීම අවශ්‍ය වෙයි. මේ ක්‍රමය වඩා උචිත ලෙස පෙනේ.

මේ ආවේශය නිසා කලාකරුවා මේ ලෝකයේ දේවල් සැබවින් පවත්නා ආකාරය කියා දෙන විශ්වසනීය මාර්ගදේශකයෙක් නො වේ. අත්දැකීමෙන් ලත් නිරවද්‍ය අදහස් හෝ නිෂ්පාදන නිපුණතා හෝ ඔහුට නැත. නැව් තැනීම ගැන අත්දැකීමක් හෝ නිපුණතාවක් හෝ ඔහුට නැත. ඒවා ඔහුට අවශ්‍ය ද නො වේ. අනිකුත් ආකෘති අතර මූලික තර්කානුකූල හා ගණිතමය සබඳතා පිළිබඳ සහේතුක, බුද්ධිමත් අවබෝධයක් ඔහුට එතරම් වත් නැත. එහෙත් ඔහු සෞන්දර්යය කරා ළඟා වන්නේ යම් පමණකට ද ඒ පමණට ඔහු තුළ ඥානය, යථාර්ථ ඥානය ඇත. ඇතැම් විට ප්ලේටෝ කලාකරුවා මීටත් වඩා සැලකිය යුතු කෙනෙකු ලෙස සලකයි. ඔහු කියන පරිදි ඇතැම් කලා වර්ගවල සෞන්දර්යය රඳා පවතින්නේ "නිරවද්‍යතාව" මත ය. නිදසුන් වසයෙන්, සංගීතඥයාට වචනවලට සංගීතය කැවිය හැකි වන්නේ ඔහු ඒ වචනවල ගැබ් වන අර්ථ හා දිව්‍යමය ආකෘති ග්‍රහණය කරන්නේ නම් පමණි. මේ චින්තන මාර්ගය දිගේ ගමන් කළ හොත් අපට කියන්ට සිදු වන්නේ සියලු ම කලා ව්‍යාජ හෝ මායා බව නො ව ඇතැම් කලා කෘති සත්‍ය බවත් ඇතැම් ඒවා සත්‍ය නො වන බවත් ය. තනි කර ගත් විට කාව්‍යයෙහි මහත් අගයක් නැත. එහි අගයක් ඇත්තේ ප්ලේටෝගේ තර්කය නමැති පරීක්ෂණයට ගොදුරු වී එයින් සමත් වුව හොත් පමණි. මේ පරීක්ෂණයේ දී කිසි යම් කවියෙකු සත්‍යය දන්නා බව ඔප්පු වුව හොත් ඔහු කවියෙකුට වඩා දාර්ශනිකයෙකි. ප්ලේටෝ

යෝජනා කළ ජනරජයේ පාලකයන්ගේ මූලික අධ්‍යාපනය සඳහා විෂය තෝරා ගැනීමේ දී ගැටලුවක් පැන නඟී. එනම්, ලෝකයේ පවතින්නේ සත්‍ය වූ කාව්‍ය ස්වල්පයක් පමණක් වීම යි. එහෙයින් ඔවුන්ගේ අධ්‍යයන පාඨ මාලාවට පොදුවේ කාව්‍යය නියම කළ නො හැකි ය. කාව්‍යයට සත්‍යය කිව නො හැකි නො වේ. එහෙත් ජනරජයේ ව්‍යවස්ථාදායකයා සත්‍යය ගැබ් වන්නේ කවර කාව්‍යයෙහි ද අසත්‍යය ගැබ් වන්නේ කවර කාව්‍යයෙහි ද යන්න මැනවින් තෝරා බේරා ගත යුතු ය.

ප්ලේටෝ තවත් යෝජනාවක් ඉදිරිපත් කොට ඇත. එනම්, කලාව විනිශ්චය කළ යුත්තේ එහි නිරවද්‍යතාවෙනි යන්න ය. නිදසුන් වශයෙන්, සංගීතය "අනුකරණාත්මක" ද "නිරූපණාත්මක" ද වේ. එහෙයින් එය අනුකරණය කරනු ලබන හෝ නිරූපණය කරනු ලබන දෙයට අනුරූප විය යුතු ය. සංගීතයට ආත්මයේ අදෘශ්‍යමාන ස්වභාවය අනුකරණය කළ හැකි ය යි ප්ලේටෝ කියයි. සංගීතය කුමක් අනුකරණය කරන්නේ දැයි කීම ඇතැම් විට අතිශයින් ම දුෂ්කර ය යි ඔහු කියා ඇත. සංගීතය විනිශ්චය කරන තැනැත්තා තුළ "පළමු කොට, අනුකරණය කරන ලද මුල් දෙයෙහි ස්වභාවය පිළිබඳ දැනුමක් ද දෙවනුව, අනුකරණයේ නිරවද්‍යතාව පිළිබඳ දැනුමක් ද තුන් වනුව, අනුකරණය කෙතරම් විශිෂ්ට ලෙස කර ඇද්ද යන්න පිළිබඳ දැනුමක් ද තිබිය යුතු ය."

සදාචාරය

නන් වැදෑරුම් පුද්ගලයන් කලාවන් කෙරෙහි නන් වැදෑරුම් ප්‍රතිචාර දැක්විය හැකි ය. එනමුදු ඒවා ගැන ඉතා මත් ගැඹුරින් අවධානය යොමු කළ යුතු තැනැත්තා නම් ව්‍යවස්ථාදායකයාගේ හා අධ්‍යාපකයාගේ කාර්යභාරයන් දරන රාජ්‍ය පාලකයා ය. රාජ්‍ය ශිල්පය නමැති පරම කලාව පරිහරණය කරන ඔහු පහත දැක්වෙන ප්‍රශ්න ඇසිය යුතු ය යි ප්ලේටෝ පවසයි; සංගීතය, චිත්‍ර කලාව හා කාව්‍යය සමාජය තුළ කවර කාර්යභාරයක් ඉටු කරයි ද? ඒවා ප්‍රේක්ෂකයන් හා ශ්‍රාවකයන් තුළ කවර ප්‍රතිඵල උපදවයි ද? ඒවායේ සැබෑ අගය කුමක් ද? පැවතීම සඳහා ඒවාට කවර අයිතියක් පවතී ද? මෙහි දී ද ප්ලේටෝ චින්තන ක්‍රම දෙකක් අනුගමනය කරන බව පෙනේ.

සරල ම හා පහසු ම ප්‍රශ්නයෙන් පටන් ගනිමු; කලාස්වාදයේ සුවිශේෂ ලක්ෂණය කුමක් ද? එක් සංවාදයක ප්ලේටෝ මේ ප්‍රශ්නය මතු කරයි. එහි දී මතු වන එක් වැදගත් ගැටලුවක් නම් සුඛාස්වාදයේ ස්වභාවය කවරේ ද, එය සාධුත්වයට කවර සබඳතාවක් දක්වයි ද යන්න යි. මෙය සාකච්ඡා කිරීමේ දී විවිධ සුඛාස්වාදයන් අතර වෙනස්කම් සාකච්ඡා කිරීමට

සිදු වේ. සැබෑ සුඛාස්වාද නම් වර්ණයේ හා හැඩයේ සෞන්දර්යයෙන් ද ඇතැම් සුවඳවලින් හා නාදවලින් ද යට කී ජ්‍යාමිතික ඉදිකිරීම්වලින් ද ජනිත වන සුඛාස්වාද විශේෂ ය. පාරක් දිගේ ඇවිද ගෙන යන අප හට මල් පොකුරකින් හමා ගෙන එන ක්ෂණික සුවඳ ආඝ්‍රාණය වෙයි. එය අප වෙත පැමිණෙන්නේ අප තුළ තිබෙන සාපිපාසාදියක් සන්තර්පණය කිරීමට නො වේ. එයින් නරක අතුරු ප්‍රතිඵල ද නූපදී. එය නිර්මල, අමිශ්‍ර සුඛාස්වාදයකි.

මෙනයින් සංගීතය ඇසීමෙන්, කාව්‍ය කියවීමෙන් හෝ සුන්දර රූප දැකීමෙන් ඇති වන සෞන්දර්ය ආස්වාදය සත්පුරුෂයාට හා සත්පුරුවැසියාට ලබා ගත හැකි උච්චතර හා සියුම්තර සුඛාස්වාදයන් අතර ගැනෙන සේ පෙනී යා හැකි ය. එහෙත් එක් වෙනසක් ඇත. ''සංගීතයෙහි අගය නම් සුඛාස්වාදය ගෙන දීමට එහි ඇති ශක්තිය යි''යන්න සංගීතයෙන් සැපයෙන සුඛාස්වාද ප්‍රමාණය වැඩි වන කල්හි සංගීතයෙහි ශ්‍රේෂ්ඨත්වය ද වැඩි වේ යන අර්ථයෙන් ගත හොත් අතිසරල කීමක් වේ. සැපයෙන සුඛාස්වාදයේ ප්‍රමාණය නිවැරදි ශ්‍රාවකයන්ගේ සුඛාස්වාදය නො වේ නම් එය සංගීතය සඳහා නිවැරදි මිනුමක් නො වන්නේ ය. අප අගය කළ යුත්තේ ''හොඳ මිනිසුන්ට හා මහත් සේ උගත් පුද්ගලයන්ට සුඛාස්වාදය සම්පාදනය කරන සංගීතය යි.''

එමතු නො ව, විශේෂයෙන් ම ශෝකාන්ත නාටක හා වීර කාව්‍ය වැනි බොහෝ කලා කෘතිවල අනුකරණය කරනු ලබන්නේ මානව ජීවිත, මිනිසුන්ට සිදු වන දේ හා මිනිසුන්ගේ කියුම් කෙරුම් ය. ඒ කෘති ප්‍රබල මනෝභාවාත්මක අවස්ථාවලට මුහුණ පෑ පුද්ගලයන් නිරූපණය කරමින්, ඔවුන්ගේ මනෝභාව ප්‍රචණ්ඩාකාරයෙන් ප්‍රකාශයට පත් කරමින් ශ්‍රාවකයන්ගේ හා ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මනෝභාව ද උත්තේජනය කරයි. ඒවායේ ආස්වාදනීය ස්වභාවයට හේතු වන්නේ මේ කරුණු ය. ඉතා ප්‍රබල ශෝකාන්ත නාටකවල තැන්පත්, සන්සුන්, ප්‍රඥාවන්ත, ආත්ම දමනයෙන් යුතු පුද්ගලයෝ නිරූපණය නො වෙති. තව ද ප්‍රබල නාටකවල නිරූපිත පුද්ගලයන්ගේ රාග, ද්වේෂ, මෝහ, මද, මාන, මාත්සර්ය, ඊර්ෂ්‍යා, ශෝක, සන්තාප යනාදිය රුචි වන්නේ ආත්මයේ උසස් ම කොටසට නො ව පහත් කොටසකට ය. එබඳු වූ නාට්‍යය ''බුද්ධිය බිඳ හෙළීමට තර්ජනය කරන අංශයක් උත්තේජනය කොට පණ ගන්වයි.'' මෙනයින් චරිතය කෙරෙහි බල පාන්නා වූ වැදගත් අංශයක් කලාවෙහි ඇත. එය සැලකිල්ලට ලක් කළ යුතු ය යි ප්ලේටෝ සිතයි. එනම්, අතිකක් නො ව ප්‍රේක්ෂකයන් වඩාත් මනෝභාවාත්මක තත්ත්වයටත් අඩු ආත්ම දමනයටත් ගෙන ඒමේ ප්‍රවණතාව යි. ප්‍රේක්ෂකයා කඳුළු සැලුවත් එසේ නො කර හුදෙක් හාස නැඟුවත් නාට්‍යයෙහි මේ ප්‍රවණතාව ඇත. ''අපගේ ජීවිතවල සාධුත්වය හා

සන්තුෂ්ටිය සැලසෙන්නේ ප්‍රබල මනෝභාව දමනය කිරීමෙනි. එහෙයින් මේ මනෝභාව ගෙවී යෑමටත් තැන්පත් වීමටත් ඉඩ හළ යුතු ය. එනමුදු නාට්‍යය මේ මනෝභාව සුහුඹුල්ව වැඩීමට තෝතැන්නක් සේ ක්‍රියා කරයි.'' ප්ලේටෝ කලාවන්ට එරෙහිව ඉදිරිපත් කරන අධිචෝදනාවේ දෙවන කොටස මෙය යි. කලාවේ නිරූපණය වන අසත්‍යයට එරෙහි එහි පළමු කොටස කලින් ඉදිරිපත් කෙරිණි. නාටකීය කාව්‍යය ආස්වාදය ගෙන දෙන බව සැබවි. එහෙත් අප අපට හානිය ගෙන දෙන මනෝභාව දුරලිය යුතු ය. කාව්‍යය කෙරෙහි දක්වන ලැදියාව චරිතය විනාශ කරයි. එහෙයින් අප එය දුරීභූත කළ යුතු ය.

ප්ලේටෝ මෙහි පවසන දෙය යෙදෙන සේ පෙනෙන්නේ සියලු ම කලා කෘතිවලට නො ව එක්තරා අන්තර්ගතයකින් යුතු කෘති වර්ගයකට පමණක් ය. එහෙත් එම වර්ගයට නෘත්‍ය හා ගීත ද කාව්‍ය හා නාටක ද ඇතුළත් වේ. සංගීතය ගැන කතා කරන විට ප්ලේටෝ සාමාන්‍යයෙන් කතා කරන්නේ ගේය පද සමග යෙදුණු හෝ නෘත්‍යයට යෙදුණු හෝ සංගීතය ගැන ය. ඉහත ඡේදයෙහි ප්ලේටෝ මීට පෙර අප නුදුටු දෙයක් ඉදිරිපත් කරයි. ඔහු කලාවෙන් ඇති විය හැකි ප්‍රතිඵල පිළිබඳව සදාචාරාත්මක ප්‍රශ්නයක් අසයි. එනම්, ඔහු චරිතය හා හැසිරීම කෙරෙහි කලාව දක්වන බලය කවරේ දැයි ප්‍රශ්න කරයි.

වෙනත් කෘතියක දී ප්ලේටෝ මේ සංක්‍රමණය මීට මඳක් වෙනස් ආකාරයකින් සිදු කරයි. එහි දී ඇතන්ස් නුවරට ආ අමුත්තෙක් වැදගත් ප්‍රතිඵල ඇති නො කරන හෙයින් උච්චතර ප්‍රමිතිවලින් මැනිය නො හැකි, පදමට වයින් පානය කිරීම වැනි හානිකර නො වන ඇතැම් සුඛාස්වාදයන් ඒවායින් ආස්වාදනයක් ලැබෙන්නේ ය යන පදනම මත පමණක් අනුමත කළ යුතු ය යි පවසයි. මෙහි දී ප්ලේටෝ සුඛාස්වාදය සඳහා ම වන වස්තු වර්ගයක් අනුමත කරයි. ඒවා නම් උපයෝගිතාව හෝ සත්‍යය හෝ සමානතාව හෝ නුපදවන, එනමුදු හානියකුදු සිදු නො කරන ලාවණ්‍යය සඳහා පමණක් පවතින දේවල් ය. එහෙත් සියලු ම කලාවන් අනුකරණ වන හෙයින් ඒ සියල්ල ම ඒවායින් ගෙන දෙන සුඛාස්වාදය පමණක් මිනුම කොට ගෙන මිනිය නො හැකි ය. සියලු ම කලා සත්‍යය නමැති ප්‍රමිතියෙන් මිනිය යුතු ය. මේ සත්‍යය යනු තථ්‍යතාවට (පිහියේ චිත්‍රයෙහි පිහියට) අනුරූප වීම පමණක් නො ව සදාචාරාත්මක සත්‍යය ද වේ.

ප්ලේටෝ තමාගේ ඇතැම් කෘතිවල දී සදාචාරවාදියාගේ කාර්යභාරය පසෙකින් තබා හෝ තව මත් භාර නො ගෙන හෝ සෞන්දර්යය සඳහා ම ආස්වාදනය කිරීම අනුමත කරන සැටි අපි දුටුවෙමු. එහෙත් ඔහුගේ කෘති සමස්තය සලකන කල්හි කලාව කෙරෙහි ඔහු දරන ආකල්පය පළල් අර්ථයකින් ප්‍රබල ලෙස සදාචාරවාදී වේ. පටු අර්ථයකින්,

එනම්, සෑම විට ම මේ ආකල්පය සදාචාරවාදී නො වේ. දුරාචාර හැසිරීම අනුමත කරන කතා ඉතා තරුණ වියේ සිටින ජනරජයේ පාලකයන්ගේ අධ්‍යයන විෂය මාලාවෙන් ඉවත් කිරීම අවශ්‍ය ය යි ප්ලේටෝ කියතත් එයින් ඒවා පොදුවේ තහනම් කිරීමක් අදහස් නො කරයි. එහෙත් වෙනත් දෙයක් මේ ආකල්පය අවධාරණය කරයි. එනම්, කලා කෘතියක අවසාන ඇගයීමට හා එය පැවතීමට ඉඩ දිය යුතු ද යන රාජ්‍ය පාලකයාගේ තීන්දුවට පදනම් විය යුත්තේ සමස්ත සමාජයේ ම හාත්පසින් ම වැදගත් අරමුණු හා සාරධර්ම බව ය. ප්ලේටෝ අදහස් කරන පොදු සමාජයේ යහපත සඳහා බොහෝ විට පුද්ගලික ආස්වාදයන් යටත් විය යුතු ය. රාජ්‍ය පාලකයන්ගේ පුද්ගලික රුචිකම් ද ඊට යටත් විය යුතු ය. තතු මෙසේ හෙයින් කලාව පුරවැසියා කෙරෙහි ඇති කරන බලපෑමත් ඔහු තුළ උපදවන සාධු අසාධු ප්‍රතිඵලත් සැලකිල්ලෙන් අධ්‍යයනය කළ යුතු යි.

ප්ලේටෝට අනුව කලා කෘති යහපත් ප්‍රවණතා සහිත ඒවා ය, අයහපත් ප්‍රවණතා සහිත ඒවා ය යනුවෙන් කොටස් දෙකකට බෙදිය හැකි බව පෙනී යයි. ඉතා පළල් ලෙස කතා කළ හොත්, "ආත්මයේ හෝ ශරීරයේ යහපත් බවට සම්බන්ධ ඉරියව් හා තනු නැත හොත් ඒ ඉරියව්වල හා තනුවල ප්‍රතිරූප සර්වප්‍රකාරයෙන් ම යහපත් ය. ආත්මයේ හෝ ශරීරයේ අයහපත් බවට සම්බන්ධ වන කල්හි මේවා ම අයහපත් වේ." සාධුත්වය අනුකරණය කිරීමත් සච්චරිතයාව උත්තේජනය කිරීමත් අතර මෙහි පවත්නා ඉතා වැදගත් සම්බන්ධතාව සටහන් කර ගත මනා වේ. ප්ලේටෝට මේ දෙක එකිනෙකින් වෙන් කළ නො හැකි ය. එකල පැවති සියලු ම නාටකීය කාව්‍ය දෙවිවරුන් හා වීරයන් දුරාචාරී ලෙස නිරූපණය කරන බැවින් තරුණයන් දුශ්චරිතය අනුකරණය කිරීමට පොලඹවතැයි ප්ලේටෝ කියයි. ඒ කාව්‍ය කියවීමට තරුණයන්ට ඉඩ හැරීමෙන් තවත් හානිකර අතුරු ප්‍රතිඵලයක් ඇති වෙයි. එනම්, තමන් රඟ පාන හෝ ගායනා කරන දුශ්චරිත ලක්ෂණ - බැණ වදින , රෝගී හෝ පම්පෝරි ගසන ස්ත්‍රීන්ගේ හා බියගුලු ලෙස හැසිරෙන පහත් පිරිමින්ගේ ලක්ෂණ - තමා තුළ ම ඉවසා සිටීමට ඔවුන් පුරුදු වීම යි. ඊට එක ම පිළිතුර වන්නේ ගෞරවනීය වැඩ කරන උතුම් චරිතයන් ද වීර ක්‍රියා කරන වීරයන් ද දේව ක්‍රියා කරන දෙවියන් ද නිරූපණය කෙරෙන නාටකීය කාව්‍ය තරුණයන්ට දීම යි. ඒවා දැනට නොමැති නම් ඒවා ලිවීම රචකයන්ට භාර කළ හැකි ය. ඔවුන් ඒවා නො ලියන්නේ නම් ගරු සරු සහිතව නමුදු බුරුලක් නො දී ඔවුන් ජනරජයේ දේශ සීමාවට ඇරලා ඒවා ලිවීම සඳහා වෙනත් අය සොයා ගත යුතු ය.

කලාව නිරවද්‍ය වන විට යහපත ද සමාජයේ සුඛිභූතත්වය හා ක්‍රමවත් බව ද සැලසීමට ඊට ඇති බලය එය ම සාවද්‍ය වන විට එහි තිබිය හැකි අයහපත තරමට ම මහත් වේ. සුන්දර සංගීතයේ සුසංවාදය ආත්මයේ

සුසංවාදය වන සද්ගුණය අනුකරණය කරයි. එසේ වන කල්හි එය කෙසේ නම් ශ්‍රාවකයාගේ චරිතය කෙරෙහි යහපත් ආනුභාවයක් නො පවත්වන්නේ ද? ඇතැම් සංගීත වර්ග ඇතැම් චරිත දුර්වලතා ඇති කරයි. සංගීතයේ සුන්දරත්වයට උවමනාවට වඩා වසඟ වීම නිසා චරිතය දුබල වෙයි. එහෙත් නිරවද්‍ය සංගීතය ද නිරවද්‍ය කාව්‍යය හා නර්තනය ද චරිතය හැඩ ගැස්වීමෙහි ලා නැතුව ම බැරි මාර්ග වේ. අප වඩාත් යහපත් පුද්ගලයන් බවට පත් කිරීමට සංගීතයට ශක්තිය ඇත.

කලාවන්හි බලය එබඳු නම් පුරවැසියාගේ ජීවිතය හා අධ්‍යාපනය තුළ ඒවා පාලනය කිරීම රාජ්‍යයේ වැදගත් කාර්යයක් විය යුතු ය. ශෝකාන්ත නාටක හා සංගීත රචනා වැනි භයානක දේවල් සමග නිදහසේ සෙල්ලම් කිරීමට මිනිසුන්ට ඉඩ නො දිය යුතු ය යනු ප්ලේටෝගේ මතය යි. කලාකරුවන්ට තම කලාවෙන් කැමැත්තක් කර ගැනීමට ඉඩ දීමට බැරි ය. කලාව ඒ තරම් ම බැරෑරුම් දෙයකි. නීතිදායකයා හා ව්‍යවස්ථාදායකයා කලා කෘති රචනය ද ජනප්‍රවාදකරණය හා ජනශ්‍රැතිකරණය ද අධීක්ෂණය කළ යුතු ය. කවීන් තම කෘති ව්‍යවස්ථාදායකයන්ට ඉදිරිපත් කොට ඔවුන්ගේ අනුමතිය ලැබිය යුතු ය. නියම නීති පැනවූ කල්හි එවා වෙනස් කරන්නන්ට දරුණු දඬුවම් පැමිණවිය යුතු යි.

3

ඇරිස්ටෝටල්

ඇරිස්ටෝටල්ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය නමැති කෘතිය ක්‍රි. පූ. 347-42 අතර නිපදවිණැයි සැලකේ. මෙය කිසිවෙකු ඔහුගේ දේශනවලින් ලියා ගත් සටහන් ය යන මතයක් ද පවතී. පසු කලෙක දී මෙය ඇරිස්ටෝටල් විසින් හෝ ඔහුගේ දක්ෂ ශිෂ්‍යයෙකු විසින් හෝ සංස්කරණය කරනු ලැබ ඇතැයි සැලකේ. මෙහි තර්ක දාමයෙහි විවරයන් ද පෙළෙහි දූෂිත වීම් ද තිබිය දීත් පසු ශතවර්ෂවල මෙය දැරූ අධිකාරය ඉමහත් ය. මේ කෘතියෙහි හෝ ඇරිස්ටෝටල්ගේ වෙනත් කෘතියක හෝ ක්‍රමික සෞන්දර්ය විද්‍යා පද්ධතියක් දක්නට නො ලැබේ. එහෙත් මූලික සෞන්දර්ය සිද්ධාන්තයක් සකසා ගැනීම සඳහා අවශ්‍ය අගනා යෝජනා මේ කෘතියෙන් උපුටා ගත හැකි ය.

ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය කලාවේ සීමා වෙන් කර දක්වමින් එම කලාවේ ස්වභාවය අධ්‍යයනය කරයි. ඔහු සදාචාරය හා දේශපාලනය සමග එම කලාවට තිබෙන සබඳකම් නො තකා හරී. ප්ලේටෝට මෙය කළ නො හැකි විය. කාව්‍ය කලාව මෙලෙස සදාචාරයෙන් හා දේශපාලනයෙන් ස්වාධීනව අධ්‍යයනය කිරීම එහි ස්වභාවය තේරුම් ගැනීම සඳහා අනිවාර්ය ය යි ඇරිස්ටෝටල් කල්පනා කරයි. ඔහු මතු කරන ප්‍රශ්න මෙසේ ය; කාව්‍ය කලාව කවර ගණයකට අයත් වන්නේ ද? එම කලාවේ ප්‍රභේද කවරේ ද?

අවස්ථා කීපයක දී ම ඇරිස්ටෝටල් තමා "චින්තා" යනුවෙන් හඳුන්වන වර්ග තුනක් ඉතා මූලික වශයෙන් වෙන් කොට දක්වයි; (1) දැන

ගැනීම, (2) භාවිතය, (3) තැනීම. මෙහි තැනීම යන්නෙන් සියලු ම නිෂ්පාදක කලා ගැනෙතත් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි එය යොදා තිබෙන්නේ පටු අර්ථයක ය; වස්තුවල හා සිද්ධිවල අනුකරණ හෝ නිරූපණ වන්නේ සියලු තැනීම් නො ව ඇතැම් තැනීම් ය. අනුකරණාත්මක කලාව ප්‍රභේද දෙකකට වැටේ; (1) වර්ණය හා ඇඳීම මගින් ඇසට ගෝචර වන දෘශ්‍යමානයන් අනුකරණය කිරීමේ කලාව; (2) පද්‍යය, ගීතය හා නර්තනය මාර්ගයෙන් මානුෂික ක්‍රියා අනුකරණය කිරීමේ කලාව. මෙහි කාව්‍ය කලාව යනුවෙන් අදහස් කොට තිබෙන්නේ මෙකී දෙවන කලා ප්‍රභේදය යි. කාව්‍ය කලාව තම මාධ්‍යය වන වචන, ස්වර මාධුර්යය හා රිද්මය මගින් චිත්‍ර කලාවෙන් ද තමා අනුකරණය කරන වස්තු මගින් පද්‍යගත ඉතිහාසයෙන් හෝ දර්ශනවාදයෙන් ද වෙනස් වේ. කාව්‍ය කලාවේ ප්‍රභේද දෙකක් ඇරිස්ටෝටල්ගේ මූලික අවධානයට යොමු වේ; (1) ශෝකාන්ත හා සුඛාන්ත නාටකය, (2) වීර කාව්‍යය. ශෝකාන්ත නාටකය හා වීර කාව්‍යය සුඛාන්ත නාටකයෙන් වෙන් කොට තිබෙන්නේ ඒවායේ ගැබ් වන සිද්ධි මාලාවන්ගේ බැරෑරුම්කම හා ගුරුත්වය පාදක කොට ගෙන ය. ශෝකාන්ත නාටකය හා වීර කාව්‍යය එකිනෙකින් වෙන් කොට තිබෙන්නේ ඒවායේ පරිහරණය කෙරෙන විධික්‍රමය වන කතාව කියා ගෙන යන විධිය පාදක කොට ගෙන ය. ශෝකාන්ත නාටකයෙහි නාටකීය ක්‍රමය (සිද්ධි මාලාව රඟ පා පෙන්වීම) පරිහරණය වන අතර වීර කාව්‍යයෙහි කථනය (සිද්ධි මාලාව වචනයෙන් විස්තර කිරීම) පරිහරණය වේ.

දැන් ඇරිස්ටෝටල් පහත සඳහන් ප්‍රශ්නය මතු කරයි; කාව්‍ය කලාවේ ස්වභාවය කවරේ ද? මීට ඔහු දෙන පිළිතුරෙහි කාව්‍ය කලාව දැන් කෙසේ පවතී ද යන තත්ව නිර්ණයත් කාව්‍ය කලාව කුමක් විය යුතු ද යන විධානයත් ගැබ් වේ. කාව්‍ය කලාව තේරුම් ගැනීම සඳහා දැනට පවත්නා ශෝකාන්ත නාටකවල ගැබ් වන ලක්ෂණ පිළිබඳ තත්වානුකූල ගවේෂණයක් පමණක් නො ව යහපත් ශෝකාන්ත නාටකය කුමක් විය යුතු ද යන්න පිළිබඳ නිගමනයක් ද අවශ්‍ය වෙයි. සැකෙවින් කියත හොත්, ඇරිස්ටෝටල් ගවේෂණය කරන්නේ පහත සඳහන් දේවල් ය; විචාරාත්මක විනිශ්චයේ පදනම කුමක් ද? එනම්, සංසන්දනාත්මක ඇගයීමක් තහවුරු කිරීම සඳහා කවර හේතු දැක්විය හැකි ද? නිදසුන් වසයෙන්, හෝමර්ගේ වීර කාව්‍ය හා සොපොක්ලීස්ගේ **ඊඩිපස් රජ** යන නාටකය ශ්‍රේෂ්ඨතම කෘති වන්නේ කවර කරුණු නිසා ද? අහිතකර විවේචනයක් එල්ල වූ කල්හි එයට පිළිතුරු වසයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි සමාවට කරුණු කවරේ ද?

ශෝකාන්ත නාටකයට ආවේණික සුඛාස්වාදය

මිනිස්සු ශෝකාන්ත නාටක බැලීමට යති. ඔවුන් එසේ කරන්නේ එසේ යා යුතු ය යි නියෝගයක් තිබෙන නිසා නො ව ඒවා බැලීමට තමන් කැමති නිසා ය. එහි ගොස් දකින දෙයින් ඔවුන් ආස්වාදයක් ලබන බැව් නිසැක ය. ශෝකාන්ත නාටක රඟ දක්වන රඟහල් හා නළු මුළු දිගට ම පැවතී ගෙන එති. ඒ සඳහා ආදේශකයක් තව මත් සොයා ගෙන නැත. මෙයින් පෙනෙන්නේ ශෝකාන්ත නාටකවලින් ඒවාට ම ආවේණික වූ අද්විතීය වින්දනයක් සැපයෙන බව යි. මේ වින්දනය විවිධ කෘතිවලින් විවිධ අංශකවලින් ප්‍රතිපාදනය විය හැකි වුවත් මේ වින්දනය කුමක් ද යනු පොදුවේ ශෝකාන්ත නාටක ගැන කරන අධ්‍යයනයකින් අපට පෙනී යා යුතු ය. එවිට ශෝකාන්ත නාට්‍ය කලාවේ කාර්යය නම් මේ සුවිශේෂ සුඛාස්වාදය නිෂ්පාදනය කිරීම ය යි අපට කිව හැකි ය; එම නාට්‍ය කලාව මේ සුඛාස්වාදය නිෂ්පාදනය කරන්නේ කෙසේ දැයි අපට ඇසිය හැකි ය; තව ද එක් ශෝකාන්ත නාටකයකට වෙනත් එකකට වඩා හොඳින් මේ කාර්යය ඉටු කිරීමට හැකි වන්නේ කෙසේ දැයි සොයා ගත හැකි ය.

සුවිශේෂ කලාවකින් හෝ කලා වර්ගයකින් හෝ සම්පාදනය කෙරෙන සුවිශේෂ වින්දනය කවරේ දැයි සෙවීම මඟින් විචාරාත්මක ඇගයීමට පදනම් වන්නේ කුමක් ද යන ගැටලුව කරා ප්‍රවිෂ්ට වීම ඉතා වැදගත් දෙයකි. මෙමඟින් අත්දැකීම විෂය කොට ගත් ගවේෂණයට මඟ පෑදෙන සෙයක් පෙනේ. බැරෑරුම් නාට්‍ය අප ඒවා වෙත ඇද ගන්නේත් ඒවා සඳහා ඉල්ලුම හට ගන්නේත් කෙලෙස ද? එම ඉල්ලුම සපුරාලන සැපයුම සඳහා මුල් වන උත්තේජනය කවරේ ද? ඇරිස්ටෝටල් මේ දෙවන ප්‍රශ්නය මතු කරන අතර ඊට තමා දෙන පිළිතුර පළමු වැන්නට ද අදාළ වෙතැයි සිතන සෙයක් පෙනේ. පිළිතුර වසයෙන් ඔහු යෝජනා දෙකක් ඉදිරිපත් කරයි; (1) අනුකරණය මිනිසාට ස්වාභාවික දෙයකි. අනුකරණය හඳුනා ගැනීම සුඛාස්වාදය ගෙන දෙයි. (2) ස්වර මාධූර්යය හා රිද්මය ද මිනිසාට ස්වාභාවිකව ම ලැබෙන දෙයකි. එහෙයින් ඒවා ද සුඛාස්වාදදායී ය යි සිතිය හැකි ය. මේ යෝජනා දෙක ම වැදගත් චින්තන මාලාවන්ට තුඩු දෙයි. අපි ඒ දෙක වෙන වෙන ම සලකා බලමු.

බුද්ධිමත් සත්වයන් වසයෙන් අපි අනුකරණයෙන් සුඛාස්වාදයක් වින්දනය කරමු. අනුකරණයක් දැක එය කවර දෙයක අනුකරණයක් දැයි හඳුනා ගැනීම ඉගෙනීමේ සුවිශේෂ විදියක් වන හෙයිනි. ඇරිස්ටෝටල් මෙසේ කියයි;

"ඉගෙනීම හා ප්‍රශංසාත්මක දෘෂ්ටියෙන් බැලීම සුඛාස්වාදදායී හෙයින් ඒ දෙක සමඟ සම්බන්ධ වූ සෑම දෙයක් ම ද සුඛාස්වාදදායක විය යුතු

ය. නිදසුන් වශයෙන්, චිත්‍රයක්, මූර්තියක්, කාව්‍යයක් වැනි අනුකරණ කෘතියක් ද අනුකරණයට ගෝචර වන විෂය සුඛාස්වාදදායක නො වුවත් මැනවින් අනුකරණය කරනු ලබන සෑම දෙයක් ම ද සුඛාස්වාදදායී වේ. සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ අනුකරණය හා අනුකරණය කරන ලද විෂය අනන්‍ය ය යි අනුමාන කිරීම යි. මෙහි ප්‍රතිඵල වශයෙන් අපි කිසිවක් ඉගෙන ගනිමු.''

මේ ප්‍රකාශයෙහි අර්ථය කලාවෙන් සම්‍යග්ඥානය නො සැපයේ යන ප්ලේටෝගේ ප්‍රකාශයට වඩා අතිශයින් ම වෙනස් ය. නිර්ව්‍යාජ ඥානය යනු සුවිශේෂයන් (particulars) ගැන ඥානය නො ව සාමාන්‍යයන් (universals) ගැන ඥානය යි යන්නට ඇරිස්ටෝට්ල් හා ප්ලේටෝ යන දෙදෙනා ම එකඟ වෙති. චිත්‍රය ටොමී නමැති බල්ලාගේ චිත්‍රයක් ලෙස හඳුනා ගැනීම වැදගත් අර්ථයෙන් ඥානය ගෙන නො දෙයි. එහි දී ඇති වන්නේ සුවිශේෂයක් ගැන ඥානයක් හෙයිනි. එය බල්ලෙකුගේ චිත්‍රය ලෙස හඳුනා ගැනීම ඥානය ගෙන දෙයි. එහි දී ඇති වන්නේ සාමාන්‍යයක් ගැන ඥානයකි. ටොමී යනු බල්ලා යන සාමාන්‍යයේ සුවිශේෂයකි. ප්ලේටෝ කළ අයුරු සාමාන්‍යයන් ලෝකාතීත, අද්‍රව්‍යමය ආකෘති ලෙස සලකන කල්හි ඒවා පවතින්නේ කැටයම්කරුවාගේ හෝ චිත්‍රකරුවාගේ හෝ කෙටුම්පත්කරුවාගේ හෝ කෘතිවලට බොහෝ ඈතිනි. එහෙත් ඇරිස්ටෝට්ල් මේ සාමාන්‍යයන් පදාර්ථයන් තුළ ම පමණක් පවතින සේ සිතයි. ප්ලේටෝට අනුව ''ගෙය''නමැති සාමාන්‍යය , හෙවත් ආකෘතිය පවතින්නේ ලෝකෝත්තර ස්ථානයක ය. ඇරිස්ටෝට්ල්ට අනුව අප වාසය කරන ගෙවල් නැත හොත් ''ගෙය'' යන සාමාන්‍යය ද නැත. මෙලෙස සාමාන්‍යය පදාර්ථය තුළ ම පවතී. එහෙයින් එය පදාර්ථය අනුකරණය කරන කලා කෘතිය තුළ ද පවතී. කලාකරුවා පදාර්ථයේ පවත්නා සාමාන්‍යයේ ලක්ෂණ උපුටා තම කෘතිය තුළ ගැබ් කරයි. මෙසේ ගැබ් කෙරුණු සාමාන්‍යය හඳුනා ගැනීම ඥානය ලැබීමකි. යටත් පිරිසෙයින් එම හඳුනා ගැනීමෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය ඥානයකි. එම සුඛාස්වාදය යමක් දැන ගැනීමෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාද වර්ගයට ම අයත් වේ.

ශෝකාන්ත නාටකය අපට සුඛාස්වාදය ලබා දෙන්නේ අනුකරණයක් වශයෙනි. ශෝකාන්ත නාටකය අනුකරණයකි. එහෙයින් එය යට කී අයුරු හඳුනා ගැනීම හරහා සුඛාස්වාදය ලබා දෙයි. අනුකරණයෙන් සුඛාස්වාදය ලබා දීමේ මේ ලක්ෂණය ශෝකාන්ත නාටකයෙහි පමණක් නො ව වෙනත් අනුකරණවල ද ඇත. එහෙයින් තව මත් අප වෙනත් අනුකරණවල නැති ශෝකාන්ත නාටකයට ආවේණික වූ සුඛාස්වාදය කුමක් දැයි සොයා ගෙන නැත. ශෝකාන්ත නාටකයත් වෙනත් අනුකරණ විශේෂත් අතර පවත්නා වෙනස කිම? මීට පිළිතුරු වශයෙන් ඇරිස්ටෝට්ල් පවසන්නේ මේ වෙනස

අනුකරණය කරනු ලබන විෂය තුළ සෙවිය යුතු බව ය. ශෝකාන්ත නාටකයේ අසමාන ලක්ෂණය එයින් අනුකරණය කෙරෙන මේ විෂය හෙයිනි. මේ අනුව ඇරිස්ටෝට්ල් මෙසේ පවසයි; ශෝකාන්ත නාටකයට ආවේණික සුබාස්වාදය නම් "අනුකරණය හරහා අනුකම්පාවෙන් හා භයින් පැන නගින සුබාස්වාදය" යි. මේ සුබාස්වාදය නම් අනුකම්පනීය වූ ද භයානක වූ ද සිදුවීම්වල අනුකරණයක් හඳුනා ගැනීමේ දී අපට ලැබෙන සුබාස්වාදය යි. මෙලෙස අනුකරණය දැකීමෙන් ඇති වන සුබාස්වාදය වශයෙන් එය එක්තරා සුබාස්වාද වර්ගයකට අයත් වේ. අනුකරණ සුබාස්වාද වර්ග ඇත. ඒ වර්ග එකිනෙකින් වෙනස් වන්නේ අනුකරණය කරනු ලබන විෂය හෙවත් වස්තු විෂය අනුව ය. අපට මනුෂ්‍ය චර්යාව පිළිබඳ කරුණු වෙනත් කරුණුවලට වඩා මහත් සේ වැදගත් වන හෙයින් ද ශෝකාන්ත නාටකයේ ගැබ් වන බැරෑරුම් සිද්ධි මාලාවන් අපට ඉතා මත් වැදගත් වන හෙයින් ද ඒවායෙහි අනුකරණයක් දැකීමෙන් ඇති වන සුබාස්වාදය හා මේ අර්ථයෙන් ඒවා ගැන ලබන උගැන්ම අනුකරණයෙන් උපදින සියලු ම සුබාස්වාදයන් අතර තීව්‍රතම සුබාස්වාදය වන්නේ ය.

මෙය විය හැකි ය. එහෙත් මෙයින් ගැටලුවක් පැන නගී. ඇරිස්ටෝට්ල් කියන්නේ ශෝකාන්ත නාටකයේ සිද්ධි අනුකම්පනීය හා භයානක බව පමණක් නො වේ. එම සිද්ධි නාටකය නරඹන්නා තුළ හා එම නාටකය කියවනු අසන්නා තුළ ද අනුකම්පාව හා භය යන මනෝභාව උපදවන බවත් ඔහු කියයි. මෙකියන මනෝභාව යුගළ බැරෑරුම් කාව්‍යයට ආවේණික ය. බැරෑරුම් කාව්‍යය යනුවෙන් ඇරිස්ටෝට්ල් අදහස් කරන්නේ එක ම මනෝභාවික ප්‍රතිකාර්යය උපදවන ශෝකාන්ත නාටකය හා වීර කාව්‍යය යි. එහෙත් ශෝකාන්ත නාටකය වීර කාව්‍යයට වඩා පරිපූර්ණ ලෙසින් මේ ප්‍රතිකාර්යය උපදවතැයි ඇරිස්ටෝට්ල් සිතයි. තතු මෙසේ වුවත් අනුකම්පාව හා භය යනු ප්‍රසන්න මනෝභාව නො වේ. ආලය හා හාසය මෙන් නො ව ඒවා දුක් උපදවයි. වෙනත් කෘතියක දී ඇරිස්ටෝට්ල් ම එවා දුඃඛදායී මනෝභාව ලෙස හඳුන්වයි. නිදසුන් වශයෙන්, අනුකම්පාව යනු යහපත් පුද්ගලයෙකුට පත් වන විපත දැකීමෙන් ඇති වන දුකකි. එසේ නම් මේ ප්‍රශ්නය පැන නගී; අනුකරණය හරහා වුව ද අනුකම්පාවෙන් හා භයෙන් කෙසේ නම් සුබාස්වාදය උපදී ද? ගැටලුව මෙය යි.

මේ ගැටලුව විසඳනු වස් බටහිර ලෝකයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ මෑත වර්ධනයෙහි දී ඉදිරිපත් කරන ලද පිළිතුරු පහත දැක්වේ; සාමාන්‍යයෙන් දුඃඛදායී වන මනෝභාව ශෝකාන්ත නාටකයේ එන අනුකරණය හරහා සුඛදායී බවට පත් විය හැකි ය; මෙකී මනෝභාව කල්පිත පුද්ගලයන් කෙරෙහි හෝ ඈත අතීතයෙහි විසූ හෝ විසූහ යි සැලකෙන පුද්ගලයන්

කෙරෙහි එල්ල වන හෙයින් ඒවායින් දුක් නූපදී; නාටකයෙහි තිබෙන කිසි යම් ලක්ෂණයක් ඒවායේ දුඃඛදායී බව දුරු කරයි.

ඇරිස්ටෝට්ල් මෙකී පිළිතුරු එකකුදු ඉදිරිපත් නො කොට අවධාරණයෙන් ම පවසන්නේ ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ අනුකම්පාව හා භය තීව්‍ර කිරීමේ වැදගත්කම යි. නාට්‍යයේ නායකයා අප වැනි කෙනෙකු විය යුතු ය යි ඔහු පවසයි. එවිට වඩාත් ගැඹුරින් හා ලෙහෙසියෙන් අපට ඔහු කෙරෙහි අනුකම්පාව දැක්විය හැකි හෙයිනි. ඇරිස්ටෝට්ල් මේ ගැටලුව විසඳීමේ සමීපයට වත් පැමිණ ඇත්තේ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශයෙහි ය; "බැලූ විට දුක් උපදවන දේවල් ඇත. එහෙත් අපි ඒවායේ ඉතා නිවැරදි ප්‍රතිනිෂ්පාදන සුඛාස්වාදයෙන් යුක්තව නරඹමු. නිදසුන් වසයෙන්, ඉතා මත් භයංකර සතුන්ගේ හෝ මළ සිරුරුවල හෝ අනුරූ ගෙන හැර දැක්විය හැකි ය." මෙහි අදහස සේ පෙනී යන්නේ පහත සඳහන් දෑ ය: නාටකයේ සිදුවීම් කෙතරම් අනුකම්පනීය හා භයංකර වුවත් ඒවා විසින් උපදවනු ලබන මනෝභාවයන්ගේ දුක්ඛර බව සුඛාස්වාදය විනාශ නො කරයි. එම සුඛාස්වාදය උපදින්නේ අනුකරණය නිසා හා වැදගත් ද රුචිකර ද දේවල අනුකරණය නිසා ය.

දුඃඛදායී මනෝභාවවලින් සුඛාස්වාදයක් ඇති වන්නේ කෙසේ ද යන ගැටලුව තව මත් විසැඳී නැත. සත්‍ය තත්වය නම් ඇරිස්ටෝට්ල් එය විසඳා නැති බව යි. මේ ගැටලුව පැන නගින්නේ කලාවෙන් සුඛාස්වාදය ම ජනිත විය යුතු ය යි ද කලාවත් ජීවිතයත් දෙකකැයි ද යන දුර්මතයෙනි. මේ දුර්මතය හට ගන්නේ කෙසේ ද? අප අතට පත් වී ඇති කලාව පිළිබඳ සියලු ම අදහස් ඒ ඒ කාලවල විසූ කායික ශ්‍රමයෙහි නො යෙදුණු පාලක පන්තිවල බුද්ධිමතුන්ගේ අදහස් ය. ඔවුහු කයින් හෝ සිතින් හෝ දුක් නො විඳින අතර විඳීමට ද අකමැතියහ. ඔවුන් සෑම දේකින් ම සොයන්නේ සුඛාස්වාදය යි. මෙහෙයින් ඔවුහු කලාවෙන් ද එය විනා වෙනෙකක් නො පතති. තව ද කලාවත් සෞන්දර්යවිද්‍යාව හා කලා විචාරයත් එදා මෙදා තුර මේ බුද්ධිමතුන් අත ම පවතී. මේ ශ්‍රම විභජනය නිසා කලාව ජීවිතයෙන් වෙනස් වූ දෙයකි යන අදහස උපදී. කලාවෙන් සැබවින් ම ජීවිතය නිරූපණය වෙතත් සෞන්දර්යවාදීහු මෙය නො දනිති. සැබෑ ජීවිතයෙහි දී දුඃඛදායී වන හැඟීම් කලාවෙහි දී වෙනස් වන්නේ ය යන අදහස මෙසේ පැන නඟී. කලාව යනු ජීවිතය ම යි. ජීවිතයේ දුක්ඛර වූ ද අප්‍රිය අමනාප වූ ද දෙය කලාවෙහි ද එසේ ම නිරූපණය වේ. එය දකින්නා වූ ද විඳින්නා වූ ද රසිකයෝ ඒවාට තුඩු දෙන ජීවන කොන්දේසි වෙනස් කිරීමේ උත්තේජනය පිළිලබති. මෙලෙස ජීවිතයෙහි හා කලාවෙහි දක්නට ලැබෙන හැඟීම් අතර වෙනසක් නැත.

මේ ගැටලුවට මීට වඩා විශේෂිත විසඳුමක් ඡේයාවක් ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ කෘතිවල දක්නට ලැබේ. එ ද විමසා බලමු. **ඊඩිපස් රජ** යන නාටකයෙහි

තමාට පෙර රජ කළ ලායස් රජු මැරුයේ තමා ය යි අවසානයෙහි දී හඳුනා ගැනීමට ඊඩිපස්ට තුඩු දෙන සිද්ධි මාලාව මුල සිට අග දක්වා එන්ට එන්ට ම භයංකර වේ. එහෙත් මේ සිද්ධි විකාසනයේ කූටප්‍රාප්තිය පැමිණෙන විට අපගේ භය අවසාන ය. ඒ වන විට අප භය වීමට වඩා දරුණු අත්දැකීම් හරහා ගමන් කොට ඇති හෙයින් නාට්‍යයේ මේ කූටප්‍රාප්ති අවස්ථාවෙහි දී අප තුළ ඇති වන්නේ ඊඩිපස් කෙරෙහි අනුකම්පාව පමණකි. මෙලෙස ශෝකාත්මක අවස්ථාව භය නමැති මනෝභාවය අනුකම්පාව බවට පරිවර්තනය කෙරෙතැයි කිව හැකි ය. භයෙන් හෝ කෝපක්‍රෝධාදි වෙනත් ප්‍රබල මනෝභාවවලින් හෝ අස්වැසිල්ලක් ලෙස අනුකම්පාව ඇති වන විට එය සුඛාස්වාදයක් විය හැකි ය. එසේ නැත හොත් මෙලෙස භය අනුකම්පාව බවට පත් වී සිදු වන සංක්‍රමණය සුඛාස්වාදයක් ලෙස වින්දනය විය හැකි ය. හදවතේ තද බව නිසා හෝ ඊර්ෂ්‍යාව හෝ ආත්මාර්ථකාමය නිසා හෝ මෙතෙක් වැසී පැවති හැඟීම් දොරටු හදිසියේ විවෘත වීමේ අත්දැකීම ලැබෙන විට අනුකම්පාව සමග ප්‍රබල ආනන්ද ජනක හැඟීමක් මිශ්‍රණය විය හැකි ය.

කිසිවෙකුට කිසි යම් භයානක දෙයක් සිදු වන්ට යන්නේ ය යි ද අපට හදිසියේ ම ඔහු තේරුම් ගත හැකි විණැයි ද එම තේරුම් ගැනීම ඔහු කෙරෙහි අප තුළ ද්වේෂය වෙනුවට අනුකම්පාව ඉපදීමට තුඩු දිණැයි ද සිතමු. මෙහි දී අපි කලින් ඇතිව තිබූ හැඟීමකින් කිසි යම් ආකාරයකින් නිදහස් වෙමු. ඇරිස්ටෝටිල්ට අනුව සුඛාස්වාදය යනු ආත්මයේ එක්තරා මොහොතකි: ආත්මය හදිසියේ ම තම නෛසර්ගික ස්වභාවය කරා පැමිණ ඒ බව අපට දැන ගත හැකි වීමකි;ආත්මය යථාතත්වය කරා පෙරළා ඒමකි. ශෝකාන්ත නාටකයේ අවසානයෙහි දී නායකයාට අනුකම්පාව දැක්විය යුතු අවස්ථාවෙහි කරුණු යථාතත්වයට පෙරළීමක් සිදු නො වේ. එහෙත් කරුණු වැඩි සමතුලිතතාවක් කරා පැමිණේ. මේ මොහොත ආස්වාදනීය විය හැකි ය.

දැන් අපි ඇරිස්ටෝටිල්ගේ දෙවන විසඳීම් යෝජනාවක් ද සලකා බලමු. එම යෝජනාව නම් ස්වර මාධූර්යය හා රිද්මය අපට ආස්වාද ජනක වේ යන්න යි. එහෙත් මෙහි දී අපට මේ ප්‍රශ්නය ඇසීමට සිත් වේ; ස්වර මාධූර්යය හා රිද්මය කෙසේ නම් ආවේණික වසයෙන් සුඛාස්වාදය ජනනය කරන්නේ ද? මේ ශක්තිය ඒවාට ලැබුණේ කෙසේ ද? මීට මෙසේ පිළිතුරු දීමට අපට සිත් වේ; මේ ශක්තිය නම් ඒවායේ සෞන්දර්යය විය හැකි යි.

ඇරිස්ටෝටිල්ට අනුව සුඛාස්වාදය යනු කවරේ ද? සුඛාස්වාදයන්ගේ විවිධ වර්ග තිබෙන බව ඔහු කියයි. කිසි යම් සුඛාස්වාදයක වර්ගය තීරණය වන්නේ එම සුඛාස්වාදය විසින් ඉටු කරනු ලබන කාර්යය අනුව ය. සෑම

කාර්යයක ම ඊට ආවේණික සුඛාස්වාදයක් ඇත. සංජානනය (නිදසුන් වසයෙන්, චිත්‍රයක් හෝ මූර්තියක් දැකීම) හා සිතීම හෝ ධ්‍යානනය (නිදසුන් වසයෙන්, හෝමර්ගේ කාව්‍ය කියවීම හෝ ගයනු ඇසීම) ද කාර්ය ය. ඒවාට ද ආවේණික සුඛාස්වාද ඇත.

"සෑම සංජානනයක් ම ක්‍රියාකාරී වන්නේ ඊට අයත් වස්තුව අරමුණු කොට ගෙන ය. එය සම්පූර්ණයෙන් ම ක්‍රියාකාරී වන්නේ සංජානන ඉන්ද්‍රිය යහපත් තත්වයේ පවතින විටත් එහි අරමුණ ඉන්ද්‍රිය මගින් සංජානනය කළ හැකි දේවලින් හොඳ ම දෙය වන විටත් ය. .... මේ සියල්ලෙන් පහත දැක්වෙන නිගමනය ගලා එයි; ඕනෑ ම ඉන්ද්‍රිය සංජානනයක දී එම සංජානන ක්‍රියාව ඉතා මත් ම හොඳ වන්නේ එම සංජානන ඉන්ද්‍රිය ඉතා මත් ම හොඳ තත්වයේ පවතින විටත් එහි අරමුණ එම ඉන්ද්‍රියට ගෝචර වන සියලු වස්තූන් අතර හොඳ ම එක වන විටත් ය. ඉතා මත් පරිපූර්ණ වන්නේත් ඉතා මත් සුඛාස්වාද ජනක වන්නේත් මේ ක්‍රියාකාරිත්වය යි."

අත්දැකීමට ගෝචර වන වස්තුව "*ඉතා මත් හොඳ* " හෝ " *ඉතා මත් යෝග්‍ය*" (සමහරු ඉතා මත් සුන්දර යනුවෙන් ද පරිවර්තනය කරති) වන කල්හි සුඛාස්වාදය විශිෂ්ටතම වේ. එවිට අත්දැකීම ඉතා මත් ක්‍රියාශීලි වන බැවිනි. මේ ගණයේ හොඳ ම අත්දැකීම නම් ශෝකාන්ත නාටකයක් නැරඹීමේ අත්දැකීම යි. ඇරිස්ටෝටල් හදිසියේ ම මෙසේ කියයි; "සුන්දර දෙයක, ජීවමාන සත්වයෙකු තුළ හෝ කොටස්වලින් සැදි ඕනෑ ම ව්‍යූහයක් තුළ, කොටස්වල ක්‍රමික සැකසුමක් පමණක් නො ව අහඹුවක් නො වන ප්‍රමාණයක් ද විය යුතු ය. සෞන්දර්යය රඳා පවතින්නේ ප්‍රමාණය හා සැකැස්ම තුළ වන හෙයිනි." "සෞන්දර්යයේ ප්‍රධාන රූප වන්නේ පිළිවෙළ, සමමිතිය හා නිශ්චිතත්වය යි." ඔහු සෞන්දර්යයේ මේ ලක්ෂණ ශෝකාන්ත නාටකයට උපයෝග කරයි. "සෞන්දර්යය" ගැන ඇරිස්ටෝටල් පවසන දෙයෙහි කිසි යම් ගුඪ බවක් ඇත. කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි බොහෝ තන්හි "*හොඳ ම*", "*අගනා ම*", "*කලාත්මක වසයෙන් අතිවිශිෂ්ට* " යන මේවාට පර්යාය පදයක් ලෙස "*සෞන්දර්යය*" යන්න යොදා ඇත. ඔහු සෞන්දර්යය සලකන්නේ කලාත්මක විශිෂ්ටත්වයෙන් වෙනස් වූ විශේෂ ගුණයක් ලෙස නො ව එම විශිෂ්ටත්වයට තුඩු දෙන ගුණයක් ලෙස ය. "සුන්දර ශෝකාන්ත නාටකය" හා "කලාත්මක වසයෙන් යහපත් ශෝකාන්ත නාටකය" යන්න ඔහුට සමානාර්ථවත් ය.

එහෙත් "*සෞන්දර්යය*" හඳුන්වනු සඳහා ඇරිස්ටෝටල් යොදන පදය (kalliste) සෞන්දර්යාත්මක අගය හඟවන විශේෂණ පදයකි. ප්‍රශංසනීය ය යි. තමා සිතන ශෝකාන්ත නාටකවලට ඔහු එය යොදයි.

යහපත් ශෝකාන්ත නාටකයක "පිළිවෙළවත් සැලැස්ම" ඇති බව ඔහු පෙන්වා දෙයි. මෙයින් අදහස් කරන්නේ පරිපූර්ණත්වය, නියම අනුපාතය හා මිනුම යි. නිදසුන් වශයෙන්, ඒකීය සමස්තයක් ලෙසින් වීර කාව්‍යය තමාට ආවේණික තිසි සුඛාස්වාදය දැනවීම සඳහා එතුළ පරිපූර්ණ ක්‍රියා දාමයක් සංකේන්ද්‍රණය විය යුතු යි. මේ සමවාය සම්බන්ධය හා පිළිවෙළවත් බව අනුකරණ කලාවෙහි ඇත. එය චිත්‍ර කලාවෙහිත් බැඳුරුම් කාව්‍යයෙහිත් ඇත. ශෝකාන්ත නාටකය තුළ එය මතු වන්නේ එම නාටකය කාලය තුළ විකාසනය වන්නක් නිසාත් මුල, මැද, අග සහිත පරිපූර්ණ සිද්ධි මාලාවකින් සමන්විත වන නිසාත් ය. එහි පිළිවෙළවත් සැලැස්ම නම් මෙය යි.

ප්ලේටෝට එරෙහිව ඇරිස්ටෝටල්

ශෝකාන්ත නාටකයේ අරමුණ හෙවත් කාර්යය පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ මේ නිගමනවලින් ඇරිස්ටෝටල් එම කාර්යය ඉතා මත් සඵල ලෙස ඉටු කිරීමට ශෝකාන්ත නාටකයට හැකියාව ගෙන දෙන ලක්ෂණ මොනවා දැයි දක්වන නිර්ණායක උපුටා ගනී. විචාරයේ දී පරිහරණය කළ යුත්තේ එම නිර්ණායක ය. ශෝකාන්ත නාටකය කෙමෙන් විකාසනය වී ගොස් පරිසමාප්තිය කරා ළඟා වීම සඳහා එහි පරිපූර්ණත්වය හෙවත් සමස්තතාව ඉතා වැදගත් වෙයි. එහෙයින් එහි වස්තුව හෙවත් සිද්ධි මාලාව මූලික වන අතර නිරවද්‍ය ද විය යුතු යි. මේ වස්තුව "ශෝකාන්ත නාටක කලාවෙහි අරමුණ හෙවත් ආත්මය" ය යි ඇරිස්ටෝටල් කියා ඇත. ඔහු භය හා අනුකම්පාව දැනවීමට ඉතා මත් බලගතු ලෙස තුඩු දෙන සංකීර්ණ නාට්‍ය වස්තුවෙහි " ආපසු කැරකීම" හා " හඳුනා ගැනීම" යන ලක්ෂණ විශ්ලේෂණය කරයි. ඒකීය, තීව්‍ර ප්‍රතිකාර්යයක් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කිරීම සඳහා නාටකයේ සිද්ධි මාලාව ඒකාබද්ධ විය යුතු ය. එහි සිද්ධි එකක් අනික කරා ගමන් කළ යුත්තේ එය එසේ ම විය යුතු ය යන බලවත් හැඟීම ඇති කරවමිනි. නාට්‍ය වස්තුවෙහි විකාසනයන් වස්තුවේ ව්‍යූහයෙන් ම පැන නැඟිය යුතු ය. " අනිවාර්යතාව" හෝ " භව්‍යතාව" යන නීතිය අනුව කලින් සිදු වූ දෙයෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් පසුව සිදු වන දෙය ගලා ආ යුතු ය. සිද්ධි මාලාවේ වර්ධනය සම්බන්ධයෙන් මෙය මෙසේ වීම අනිවාර්ය ය, මෙසේ විය හැකි ය (= භව්‍ය ය) යන හැඟීම ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති විය යුතු ය.

අනිවාර්යතාව හා භව්‍යතාව පිළිබඳ ඇරිස්ටෝටල්ගේ සුප්‍රකට කියමන් තේරුම් ගත යුත්තේ මේ සන්දර්භයෙහි ය. නිදසුන් වශයෙන්, ඔහු මෙසේ කියයි; "කවියාගේ කර්තව්‍යය වන්නේ සිදු වූ දෙය කීම නො ව සිදු විය හැකි දෙය කීම" යි. "කාව්‍ය රචනා කිරීම ඉතිහාසය ලිවීමට වඩා

දාර්ශනික ක්‍රියාවක් වන්නේත් බැරෑරුම් ලෙස සැලකිය යුතු වන්නේත් එහෙයිනි. කාව්‍යය අපට සාමාන්‍යයන් ගැනත් ඉතිහාසය සුවිශේෂයන් ගැනත් කියන හෙයිනි. සාමාන්‍යය යනු භව්‍යතාව හා අනිවාර්යතාව අනුව කිසි යම් වර්ගයක පුද්ගලයෙකු කියන හෝ කරන දෙය යි. කාව්‍ය රචනයෙහි අරමුණ වන්නේ මේ සාමාන්‍යය ග්‍රහණය කිරීම යි .... සුවිශේෂය යනු ඇල්සිබියඩීස් නමැති පුද්ගලයා කළ දේ හෝ ඔහුට කරනු ලැබූ හෝ දෙය යි.''

මේ සැසඳුම හරහා කාව්‍යය පිළිබඳ ඇරිස්ටෝටිල්ගේ මතය තේරුම් ගැනීම සඳහා පළමු කොට ඉතිහාසය පිළිබඳ ඔහුගේ මතය තේරුම් ගත යුතු වෙයි. එහෙයින් අප ඇරඹිය යුත්තේ ඇල්සිබියඩීස් පිළිබඳ කියමනෙනි. ඇරිස්ටෝටිල් ඉතිහාසය ය යි සිතන්නේ වෙන් වෙන් සිද්ධි මාලාවක වංස කතාව යි ; සිද්ධීන්ගේ පිළිවෙළ කතාව යි. එම වංස කතාව හෙවත් පිළිවෙළ කතාව එක් සිද්ධියක් අනික් සිද්ධියට තුඩු දුන් ආකාරය පැහැදිලි නො කරයි; එක් සිද්ධියක් අනිකකට පසු හට ගත් බව පමණක් දක්වයි. මෙය ඉතිහාසය පිළිබඳ ඉතා පටු සංකල්පයකි. එහෙත් ඇරිස්ටෝටිල්ගේ අදහස වන්නේ ඒකාබද්ධ හා ප්‍රබල නාට්‍ය වස්තුවක් රචනා කිරීම සඳහා කවියා සිදුවීම් මිනිසුන්ගේ චේතනාවලිනුත් ඒ චේතනා අවස්ථානුකූල තත්වයන්ගෙනුත් මතු වන සැටි පෙන්විය යුතු ය යන්න යි. මෙය කළ හැකි වන්නේ සාමාන්‍යයන් හෙවත් මානසික නියාම පදනම් කොට ගෙන ය. අසවල් අසවල් තත්වයක දී මිනිසෙකු අසවල් අසවල් අසවල් ලෙස ක්‍රියා කිරීම අනිවාර්ය ය නැත හොත් භව්‍ය ය යන්න මෙහි අදහස වේ. මෙනයින් ඇරිස්ටෝටිල් කියන්නේ කාව්‍යය ඉතා දාර්ශනික යි යන්න නො ව එයට මානසික තත්වයන් පිළිබඳ දැනුම පදනම් වෙයි යන්න යි. ඉතිහාසයට එම දැනුම පදනම් නො වේ ය යි ඔහු සිතයි.

ඇරිස්ටෝටිල් මෙහි දී කාව්‍යයෙහි ගැබ් වන බුද්ධිමය අන්තර්ගතය පිළිබඳ වැදගත් කරුණක් සඳහන් කරන බව පැහැදිලි ය. එම කරුණෙන් ඇඟවෙන අර්ථයෙන් ඔහු ප්ලේටෝ කාව්‍යයට එරෙහිව ඉදිරිපත් කළ ප්‍රධාන විරෝධතාවන්ට ද පිළිතුරු දෙයි. කවියාට තමා තුළ නැති නැව් තැනීම හෝ යුද්ධ මුලෝපාය පිළිබඳ ඥානය තමා තුළ තිබෙන ලෙසක් දැක්විය හැකි වුවත් ඔහුට පුද්ගලයන්ගේ මානසික තත්වය පිළිබඳ ඥානය තමා තුළ නැතිව එය තමා තුළ තිබෙන සෙයක් මවා පෙන්විය නො හැකි ය. ඔහු මානුෂික ස්වභාවය තේරුම් ගත යුතු ය. ඔහුට ඇතැම් මානසික යන්ත්‍රණයන් පිළිබඳ සැබෑ සාමාන්‍ය දැනුමක් තිබිය යුතු ය. එසේ නොමැති නම් ඔහුට හොඳ නාට්‍යයක් ප්‍රබන්ධ කළ නො හැකි ය. නාට්‍යය යහපත් නම් එය රචනා කළ කවියාගේ ඥානය ද ගැඹුරු හා පැතුල ය යි සිතිය හැකි ය. නාට්‍ය වස්තුවේ සුන්දර රටාව නිර්මාණය කිරීම වත් පාත්‍ර

වර්ගයාගේ ක්‍රියා සාර්ථක ලෙස අනුකරණය කිරීම වත් එම ඥානයෙන් තොරව නො කළ හැකි හෙයිනි.

මෙලෙස ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ විචාර න්‍යායෙහි වැදගත් ඥානමය අංශයක් ඇත. කවියා ඉදිරිපත් කරන පාත්‍රයන්ගේ මානසික ක්‍රියාම සැබෑ ඒවා විය යුතු ය. එසේ නොමැති නම් නාට්‍යයේ සිද්ධි මාලාව අනිවාර්යත්වය හෝ භව්‍යත්වය යන නීතියෙන් නො බැඳී විසිරී යයි. මෙලෙස මූලික වශයෙන් ඇරිස්ටෝට්ල් නාට්‍යයේ ව්‍යුහය පිළිබඳ විචාරකයෙකි. ඔහුට අනුව විචාරකයාගේ කාර්යය වන්නේ නාට්‍ය වස්තු ව්‍යුහයේ අංශ විශ්ලේෂණය කොට ශෝකාන්ත නාටකීය සුඛාස්වාදයට තුඩු දෙන්නේ මොනවා ද, තුඩු නො දෙන්නේ මොනවා දැයි පෙන්වීම යි. ඇරිස්ටෝට්ල් පෙළ විචාරකයෙක් ද වෙයි. නාට්‍ය පෙළ වචන මට්ටමෙහි දී විශ්ලේෂණය කළ යුතු සැටි ද ඔහු පෙන්වා දෙයි.

ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ තවත් සැලකිය යුතු සංකල්පයක් ඇත. එනම්, ''භාව විශෝධනය'' යන්න යි. මෙහි අර්ථය සම්බන්ධයෙන් ප්‍රධාන මත දෙකක් ඉදිරිපත් වී ඇත. ඉන් පළමු වැන්නෙන් කියවෙන්නේ නාට්‍යය අනුකම්පාව හා භය ජනනය කිරීම මගින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ තිබෙන මේ මනෝභාව දෙකේ අධික කොටස විරේක කර හරින බව යි. මේ අනුව ශෝකාන්ත නාටකය මේ මනෝභාව ජනනය කිරීම මගින් චිකිත්සාවක් ලෙස ක්‍රියා කරමින් සුඛාස්වාදදායී සහනයක් ගෙන දී ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මානසික සෞඛ්‍යය ජනනය කරයි; අධික මනෝභාව විරේක කොට හැර මනෝභාවික සමතුලිතතාව දනවා මනස සන්සුන් බවට පත් කරයි. භාව විශෝධනය යනු වෛද්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන් ගත් රූපකයකැයි ඇතැම්හු සිතති. මේ අනුව ශෝකාන්ත නාටකය විරේක බෙහෙතක් දෙන වෛද්‍යවරයෙකු අයුරින් ප්‍රේක්ෂක මනසෙහි තිබෙන හානිකර මනෝභාව තුරන් කරයි. ඇතැමුන්ගේ මතය වන්නේ මෙය ආගමික චාරිත්‍රවලින් ගත් රූපකයක් ය යන්න යි. පුරාණ ග්‍රීසියේ මිදි පල දරන වසත් සමයෙහි සශ්‍රීකත්වයට අධිපති දියෝනිසස් දෙවියන්ගේ පූජෝත්සවයෙහි දී මිනිස්සු මත්පැනින් මද වැඩුණාහු වෙස් මුහුණු ද ලියවැල් ඔටුනු ද පැළඳ මිදි මාලා සහ ලිංග සංකේත රැගෙන නටමින්, ගයමින්, මෛථුන්දමෙහි යෙදෙමින් සැණකෙළි පැවැත්වූහ. සැණකෙළියෙන් පසු ඊට සහභාගි වූවන්ගේ සිත්සතන් සන්සුන් වෙයි. මෙලෙස ශෝකාන්ත නාටකය ද මනෝභාව ජනනය කොට එමගින් ඒවා ශුද්ධ පවිත්‍ර කරයි. මේ විවරණ දෙක අතුරින් ආධිපත්‍යය දරන්නේ පළමු වැන්න යි. ඇරිස්ටෝට්ල් කියන්නේ අනුකම්පාව හා භය යන මනෝභාව දෙක පමණක් විරේචනය හෝ විශෝධනය වීම ගැන ද නැති නම් සියලු මනෝභාව විරේචනය හෝ විශෝධනය වීම ගැන ද යන ප්‍රශ්නය ද පඬිවරුන්ගේ විවාදයට ලක්ව පවතී.

මේ අතර මහාචාර්ය ජෙරල්ඩ් එෆ්. එල්ස් මෙහි ලා අදාළ ඡේදය පරිවර්තනය කරන්නේ පහත සඳහන් අරුත් නැගෙන පරිදි ය; "අනුකම්පාව හා භය අන්තර්ගත වන සිද්ධි මාලාවක් හරහා එකී අනුකම්පාව හා භය යන ගුණයන්ගෙන් සමන්විත දුඃඛදායී හෝ මාරක ක්‍රියාවල විශෝධනය පරිසමාප්තියට ගෙන ඒම." මේ අනුව විරේක කිරීම යනු විශෝධනය කිරීමක් වෙයි. තව ද එය පාඨකයා හෝ ප්‍රේක්ෂකයා තුළ නො ව නාට්‍යය තුළ ම සිදු වන දෙයකි. එය නාට්‍ය වස්තුවෙහි එක්තරා ආකාරයක සිද්ධි ගැබ් වීමේ බලයෙන් නාට්‍ය වස්තුව ම විසින් සිදු කරනු ලබන්නකි. ඇරිස්ටෝට්ල්ට අනුව ඉතා මත් ශෝකාන්ත ගුණයෙන් යුතු ක්‍රියා නම් "ස්වාභාවික ආදර සබඳතාවලින් බැඳුණු පුද්ගලයන් විසින් උනුනට කරනු ලබන දුඃඛදායී ක්‍රියා ය. සහෝදරයෙකු සහෝදරයෙකු හෝ පුතෙකු පියෙකු හෝ මරන කල්හි හෝ මැරීමට අරමුණු කරන කල්හි" මෙනි. මෙකී ක්‍රියා සදාචාරාත්මක භීතිය ජනනය කරයි. ග්‍රීකයෝ එබඳු ක්‍රියාවලට අනාදිමත් තහංචි පැනවූහ. එබඳු ක්‍රියා විශෝධනය හෙවත් ශුද්ධ කිරීම අවශ්‍ය ය යි ඔවුහු සිතූහ. මේ ක්‍රියාවලින් ඔවුන් අදහස් කළේ රුධිර දූෂණය යි. එහෙත් භයානක ක්‍රියාවක් කරන්නෙකු, නිදසුන් වශයෙන්, පියා මරන්නෙකු, එය කරන්නේ කිසි යම් වැදගත් කරුණක් නො දැනුවත්කමින් හෝ පියා මරා තම මව විවාහ කර ගැනීමේ අරමුණින් නො වේ නම් ඔහු පිරිසිදු කිරීමටත් ඔහුට අනුකම්පාව දැක්වීමටත් පුළුවන් වේ. මහාචාර්ය එල්ස්ට අනුව ශෝකාන්ත නාට්‍ය නායකයාගේ "ඛේදජනක දෝෂය" යනුවෙන් අදහස් කරන්නේ මෙය යි. ඒ සඳහා ඔහු "බරපතළ වරද" යන යෙදුම පරිහරණය කරයි. මේ හේතු කොට ගෙන නාට්‍යයේ නායකයා තුළ ඇති වන හඳුනා ගැනීමේ දී (නිදසුන් වශයෙන්, ඊඩිපස් තමා කළ දේ සොයා ගැනීමේ දී) ජනිත වන දරුණු මනෝභාවාත්මක කම්පනය සිදු වෙයි. මෙලෙස අවසානයේ දී ඊඩිපස් අනුකම්පනීය පුද්ගලයෙකු බවට පත් වෙයි. මෙය සිදු වන්නේ ඔහු රුධිර දූෂණයෙන් නිදහස් බව එළිදරව් වීම නිසා ය. නාට්‍ය වස්තුවේ විකාසනය තුළ දී ඊඩිපස් කළ නපුරු ක්‍රියාව ශුද්ධපවිත්‍ර වේ. තමා කළ ක්‍රියාව එළිදරව් කර ගැනීමේ දී ඊඩිපස් තුළ ඇති වන භීතිය නිසා ඔහුගේ සාරභූත පරිශුද්ධත්වය හෙළි වන හෙයිනි. ඔහු විසින් කරනු ලබන හඳුනා ගැනීම ඔහුට අපගේ අනුකම්පාව ලැබිය යුතු බව පෙන්වා දෙයි.

මේ විවරණයට අනුව භාව විශෝධනය යන්න ව්‍යූහික සංකල්පයකි; මානසික සංකල්පයක් නො වේ; එය අයත් වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති වන මනෝභාවික කම්පනයට නො ව නාට්‍යය ම පිළිබඳ ආකෘතික විශ්ලේෂණයට ය. මේ විවරණය ඇරිස්ටෝට්ල් දැන සිටි ශෝකාන්ත නාටකවල, ඊඩිපස් රජ නාටකයේ පවා, රටාවලට යෙදීමේ දී බොහෝ

දුෂ්කරතා මතු වෙයි. තව ද ඇරිස්ටෝටල්ගේ දේශපාලන ශාස්ත්‍රයෙහි viii වන ග්‍රන්ථයෙන් පාරම්පරික විවරණයට මහත් ප්‍රතිෂ්ඨා ලැබෙයි. මෙහි දී ඇරිස්ටෝටල් අධ්‍යාපනය තුළ සංගීතය දරන තැන සාකච්ඡා කරයි. සංගීතයේ ප්‍රයෝජන අතුරින් එකක් ලෙස ඔහු මෙහි ලා දක්වන්නේ "මනෝභාව මුදා හැරීම" යි. ඇතැම් පුද්ගලයන්ට "ආගමික ස්වර මාධූර්යයෝ බල පාති. ආගමික උත්තේජනයෙන් ආත්මය පුරවා දමන ස්වර මාධූර්යයන්ගේ ආනුභාවයට හසු වූ කල්හි ඔවුහු චිකිත්සාවකට හා විරේකයකට භාජන වූ කලෙක මෙන් සන්සුන් ද පුනරුත්ථාපිත ද වෙති. භය හා අනුකම්පාව යන හැඟීම්වලට හෝ ඕනෑ ම වර්ගයක හැඟීම්වලට විශේෂයෙන් ම අවනත වූවන් තුළ (උචිත සංගීත මගින්) එම ප්‍රතිඵලය ම දැනවෙයි."

"මනෝභාව මුදා හැරීම" යන්න පැවසීමෙන් පසු ඇරිස්ටෝටල් මෙසේ කියයි: " කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ අපගේ දේශනවල දී මේ යෙදුමේ අර්ථය වඩාත් පැහැදිලි ලෙස විවරණය කරනු ලැබේ." මෙයින් ඔහු අදහස් කරන්ට ඇත්තේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි දැනට අභාවප්‍රාප්ත කොටසකි. තමා දේශපාලන ශාස්ත්‍රයෙහි සංගීතය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කළ භාව විරේචන න්‍යාය ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය කරා ගෙන ගොස් ශෝකාන්ත නාටකය පිළිබඳ න්‍යායක් බවට වර්ධනය කළහ යි සිතීම යුක්තියුක්ත ය.

සාම්ප්‍රදායික විවරණය පිළිගැනීමට තුඩු දෙන තවත් ප්‍රබල කරුණක් ඇත. එනම්, එමගින් ඇරිස්ටෝටල් ප්ලේටෝ කාව්‍යයට එරෙහිව ඉදිරිපත් කළ දෙවන ප්‍රධාන විරෝධයට ඉදුරා ම පිළිතුරු දෙන සේ පෙනී යාම යි. ප්ලේටෝගේ එම විරෝධය නම් කාව්‍යය මනෝභාවවලට තෝතැන්නක්ව ඒවා පෙහෙණි කරමින්, මෙලෙස පුරවැසියාගේ ආත්මයේ සුසංවාදය හා බුද්ධිමත් භාවය කඩාකප්පල් කරන්නේ ය යන්න යි. මේ පාරම්පරික විවරණයට අනුව ඇරිස්ටෝටල් ප්ලේටෝගේ මේ විරෝධයට පහත දැක්වෙන ප්‍රබල පිළිතුර ඉදිරිපත් කරයි: එවැන්නක් සිදු නො වේ. ශෝකාන්ත නාටකයෙන් ක්ෂණිකව ම ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ජනනය වන උමතුව, භය හා හැඬුම් වැලපුම් දෙස බලන කල්හි ප්ලේටෝ කියන පරිදි පෙනී යා හැකි ය. එහෙත් මේ අත්දැකීම විඳීමෙන් පසුව ඇති වන ගැඹුරු මානසික සන්සුන්කම දෙස බැලුව හොත් නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයා ආගමික උත්සවයකට උනන්දුවෙන් සහභාගි වී එයින් ලබන මනෝභාව මෝචනය මගින් පාරිශුද්ධියත් සැහැල්ලුවත් ආලෝකයත් වින්දනය කරන බැතිමතෙකුට සමාන ය. නාට්‍ය නැරඹීමට යන ප්‍රේක්ෂකයා ඉතා මත් තැන්පත් වූ ද ඉතා මත් බුද්ධිමත් වූ ද පුරවැසියා වන්නේ ය. ඔහු කලින්

කලට තම මනස හා ප්‍රකෘති ස්වභාවය අවුල් කරන කරදරකාරී මනෝභාව ප්‍රකෝපණයන්ගෙන් මිදී ගන්නා හෙයිනි.

ශෝකාන්ත නාටකීය අත්දැකීමෙන් වක්‍ර ලෙස ඇති වන හිතකර ප්‍රතිඵල සම්බන්ධ එවැනි න්‍යායක් ඉදින් ඇරිස්ටෝටිල්ට නො තිබුණත් ඔහු ප්ලේටෝගේ විරෝධයට පිළිතුරක් යෝජනා කරනු විය හැකි ය. පළමු කොට, ඔහු ඇතැම් වස්තුවල තිබෙතැයි ප්ලේටෝ කියූ ආකාරයේ පරිශුද්ධ භාවයක් ශෝකාන්ත නාටකයේ සෞන්දර්යයෙහි තිබෙන බවත් ශෝකාන්ත නාටකය හානි රහිත බව හා අවසරණීය බවත් කියන හෙයිනි. දෙවනුව, ඔහු ශෝකාන්ත නාටකයේ අසදාචාරය යි ප්ලේටෝ කියන දෙය ගැන බිය විය යුතු නැතැයි පවසන හෙයිනි. හොඳ ම ශෝකාන්ත නාටකය යනුවෙන් ඇරිස්ටෝටිල් හඳුන්වන්නේ සම්පූර්ණයෙන් ම සාධුතරයෙකු නො වන නමුත් අප වැනි වූ පුද්ගලයෙකු තමන්ට සම්පූර්ණයෙන් ම උචිත නො වන විපතකට පත් වන නාටකය යි. ප්ලේටෝ ඇතන්ස්වාසී තරුණයන්ට නරක ආදර්ශයක් වෙතැයි අතිශයින් ම බිය ගත්තේ නාටකවල යහපත් පුද්ගලයන් අනතුරට පත් වීමත් දුර්ජනයන් සමෘද්ධිමත් වීමත් දැකීමෙන් ය. ඊට ඇරිස්ටෝටිල්ගේ පිළිතුර තේරුම් ගත යුත්තේ පහත දැක්වෙන අයුරිනි: නාට්‍යය පිළිබඳ සෞන්දර්යමය වාරණයක් විනා සදාචාරාත්මක වාරණයක් අවශ්‍ය නැත. අනතුරට පත් වන යහපත් පුද්ගලයාත් සමෘද්ධියට පත් වන දුර්ජනයාත් පිළිබඳ නාටකය ඉතා හොඳ නාටකයක් නො වන බැවිනි. අනික් කරුණු සමානව පවතින කල්හි සදාචාරය හා යුක්තිධර්මය සෞන්දර්යමය විශිෂ්ටතාව සමග සම්පාත වන්නේ ය.

4

සම්භාව්‍ය සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ අවසානය

ඇරිස්ටෝටල්ගෙන් පසු ශතවර්ෂවල වාසය කළ සෞන්දර්යවාදීන් ඔහුගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන දැන සිටි බවක් නො පෙනේ. පසු කාලීන ග්‍රීක හා රෝමානු ලේඛකයන් ඒ ගැන යමක් දැන ගත්තේ වක්‍රව ය. එනම්, ඇරිස්ටෝටල්ගේ ප්‍රියතම ශිෂ්‍ය තියෝෆ්රැස්ටස්ගේ (ක්‍රි. පූ. 372-287) ලේඛන මාර්ගයෙනි. මොහුගේ කෘතිවලින් ශේෂ වී ඇත්තේ කැබලි පමණක් වුවත් ඔහු ඇරිස්ටෝටල්ගේ න්‍යායන් ව්‍යාප්ත කිරීමට තැත් කළ බවක් ඒවායින් පෙනේ.

ක්‍රි. පූ. පළමු වන සියවසේ පමණ වාසය කළ, කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ එන කරුණු සැහෙන ප්‍රමාණයක් දැන සිටි බව පෙනෙන කෙනෙක් නම් *ට්රැක්ටේටස් කොයිස්ලීනියනස්* යන කෘතියේ අඥාත කර්තෘවරයා ය. ඔහු සුඛාන්ත නාටකය පිළිබඳ න්‍යායක් ඉදිරිපත් කරයි. තම කෘතියෙහි සුඛාන්ත නාටකය ද සාකච්ඡා කරන බව ඇරිස්ටෝටල් කියා ඇතත් එයින් දැනට ඉතිරි වී තිබෙන කොටස්වල එම සාකච්ඡාව දක්නට නැත. මේ ලේඛකයාගේ සුඛාන්ත නාටකය පිළිබඳ නිර්වචනය ඇරිස්ටෝටල්ගේ විධික්‍රමය අනුගමනය කරන අතර ඇරිස්ටෝටල් ශෝකාන්ත නාටකය පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ නිර්වචනයට සමාන්තරව ගමන් ගනී. මෙහෙයින්

මේ කෘතිය ඇරිස්ටෝටල්ගේ කෘතියෙහි දැනට අභාවප්‍රාප්ත කරුණු නියෝජනය කරන්නක් ලෙස සලකනු ලැබේ. මෙය ඇරිස්ටෝටල්ගෙන් වෙනස් වන එක් තැනක් නම් කාව්‍යය කොටස් දෙකකට බෙදා තිබීම යි. පළමු කොටස නම් නාට්‍යය හා වීර කාව්‍යය ඇතුළත් අනුකරණාත්මක වෘත්තාන්ත කාව්‍යය යි. දෙවැන්න නම් ඓතිහාසික හා අධ්‍යාපනික උපදේශාත්මක කෘති ඇතුළත් අනුකරණාත්මක කාව්‍යය යි.

ඇරිස්ටෝටල්ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය හා හොරස්ගේ කාව්‍ය කලාව අතරතුර කාව්‍යය ගැන ලියැවුණු කිසි ම පූර්ණ කෘතියක් ඉතිරි වී නැත. එහෙත් මේ සම්බන්ධයෙන් පොත් ගණනාවක් ලියැවුණු බවට සාක්ෂි ඇත. මේ යුගයේ දී වැදගත් දාර්ශනික හා විද්‍යාත්මක කෘති ලියැවුණු අතර තියුණු බුද්ධිමය විමර්ශන සිදු කෙරිණ; ප්ලේටෝගේ ඇකඩමිය ද ඇරිස්ටෝටල්ගේ ලයිසියම ද පැවතුණි; ස්ටොයිකවාදය, එපිකියුරියානුවාදය හා සංශයවාදය යන ප්‍රධාන දාර්ශනික සම්ප්‍රදාය තුන වැඩුණි. වාසනාවකට මෙන් මේ සම්ප්‍රදාය තුනේ ම සෞන්දර්යවාදයන් පිළිබඳව යමක් කිව හැකිව තිබේ. එසේ කිව හැකිව තිබෙන්නේ අන්‍යයන් ඒ ගැන කියූ දේ ඇසුරිනි.

හෙලනිකවාදය හා රෝමානු සම්භාව්‍යවාදය

ස්ටොයිකවාදීහු කාව්‍යයත් කාව්‍යය පිළිබඳ න්‍යායත් ගැන මහත් සේ උනන්දු වූහ. ඔවුහු අර්ථ විචාරය ද තර්ක ශාස්ත්‍රය ද පිළිබඳ ගැටලුවල නිමග්න වූහ. සීනෝ, ක්ලියැන්තීස් හා ක්‍රයිසිපස් යන මොවුන් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන පොත් ලියා ඇතත් ඒවා දැන් නැති වී ගොසිනි. බැබිලෝනියාවේ ඩයෝජීනීස් සංගීතය ගැන ද පැනීශියස් සෞන්දර්යය ගැන ද පොත් දෙකක් ලියා ඇත. සංගීතඥයා නාද ගැන උනන්දු වන්නේ සාමාන්‍ය නාද සංජානනය ඒ ගැන උනන්දු වනවාට වඩා වෙනස් ආකාරයකින් ය යි ඩයෝජීනීස් කියූ බව පෙනේ. ඔහුට අනුව සාමාන්‍ය සංජානනය උනන්දු වන්නේ නාදවල ඉන්ද්‍රියගෝචර ගුණ ගැන ය. සංගීතඥයා උනන්දු වන්නේ නාද එකිනෙකක් අතර පවත්නා සුසංවාදී හා රිද්මික සබඳතා ගැන යි. මෙපරිද්දෙන් ම පැනීශියස් දෘශ්‍යගෝචර වස්තුවක සෞන්දර්යය එහි කොටස්වල වින්‍යාසය තුළ රඳා පවත්නා බව ද අවධාරණය කරයි. එම සෞන්දර්යය දැකීමට නම් සතුන්ට තිබෙන සංජානනයට වැඩි උසස් සංජානන මට්ටමක් අවශ්‍ය ය යි ඔහු කියයි.

වස්තුවල සෞන්දර්යය යනු ඒවායේ ක්‍රමානුකූල වින්‍යාසය යි. එම සෞන්දර්යය ආත්මයේ සහේතුක, බුද්ධිමය පටිපාටියට සමාන කරන පැනීශියස් සෞන්දර්යයෙන් ඇති වන ආනන්දය පටිපාටිගත, ක්‍රමානුකූල ජීවිතයෙන් ප්‍රකාශයට පත් වන සද්ගුණය සමග සම්බන්ධ ය යි පවසයි.

මෙලෙස සෞන්දර්යාත්මක සුසංවාදය ඖචිත්‍යය නමැති සදාචාර ධර්මය සමග බැඳී ඇත. එහෙයින් කාව්‍යයෙන් ලබන සුඛාස්වාදය යුක්තියුක්ත වේ. ස්ටොයිකවාදීහු ආත්මයේ හා චරිතයේ තැන්පත් බවත් විරාගයත් පිහිටුවා ගත යුතු ය යි දේශනා කරති. කලාවෙන් ඇති වන ප්‍රතිඵල ඊට හානිකර විය හැකි ය. එහෙත් ඔවුන් සුඛාස්වාද වර්ග දෙකක් අතර වෙනසක් දුටු බව පෙනේ: ආත්මය බුද්ධි රහිත ලෙස කලඹවන සුඛාස්වාදය දාර්ශනිකයා විසින් පිටු දැකිය යුතු ය. සැම නපුරක් මෙන් ම එය ද වැරදි විනිශ්චය හෝ වංචාව මත රඳා පවතින හෙයිනි. එහෙත් මනා සිහිබුද්ධියෙන් යුතු පුද්ගලයාට කාව්‍යයෙන් මීට වෙනස් සුඛාස්වාදයක් ලැබිය හැකි ය. එය ආත්මය බුද්ධිගෝචර ලෙස ඔසවා තැබීමක් වන්නේ ය.

ස්ටොයිකයෙකු විය හැකි ක්රේටීස් වෙනත් වැදගත් චින්තන මාර්ගයක් ඉදිරිපත් කළහ යි පිලොඩීමස් පවසයි. කාව්‍යයක් විනිශ්චය කිරීම සඳහා මිනුම් දඬු එකකට වඩා තිබේ ද යන ප්‍රශ්නය මතු කළ ඔහු කාව්‍යයෙහි වෙනත් දේවලට සාපේක්ෂව විනා නෛසර්ගිකව යහපත්කමක් නැතැයි තර්ක කළවුන්ට විපක්ෂ විය. ඔහුගේ තර්කය ලෙස පෙනෙන්නේ මිනුම් දඬු ගණනාවක් පරිහරණය නො කරන කන වඩා යහපත් හා වඩා නරක කාව්‍යයන් වෙන් කොට හඳුනා ගන්නේ ය යන්න ය. "යහපත් කාව්‍යය" යන ප්‍රකාශයෙහි ඒකීය අර්ථයක් හෝ ඒකීය නිර්ණායක කුලකයක් හෝ ඇති බවක් මේ කීමෙන් පමණක් පෙනී නො යයි. එහෙත් ස්ටොයික ධර්මයට අනුව සංජානනය යනු හුදු සංවේදනයක් නො ව බුද්ධිමය විනිශ්චයක් ද ඇතුළත් වන දෙයක් හෙයින් මේ කීම වැදගත් ය. මෙලෙස ඒ විනිශ්චය සිදු කිරීම කාව්‍යයක සුඛාස්වාදය විඳීමට අයත් වෙයි. එම සුඛාස්වාදය විඳීම යනු කාව්‍යය තුළ පවතින කාව්‍යය යහපත් බවට පත් කරන කිසි යම් දෙයක් ග්‍රහණය කිරීම වන හෙයිනි. නිදසුනක් වසයෙන්, එකමුතුව හෝ සුසංවාදය යන නිරවද්‍ය මූලධර්මවලට අනුව එය රචනා කොට තිබීම ග්‍රහණය කිරීම විය හැකි ය. මෙලෙස එම කාව්‍යය ශ්‍රවණය කිරීමේ දී ජනිත වන සුඛාස්වාදය තනිව ගත් විට මිනුමක් නො ව එම කාව්‍යය කාව්‍යයක් ලෙස යහපත් බවට සලකුණකි. ක්රේටීස්ට අනුව කාව්‍යයේ යහපත් බව මනින නිර්ණායක හරියට ම කවරේ දැයි පැහැදිලි නැත. එහෙත් ඔහු කාව්‍යයේ පැවැත්ම අවසාන වසයෙන් යුක්තියුක්ත කරන දෙයක් ලෙස එයින් ලැබෙන සදාචාරාත්මක ප්‍රයෝජනය ගෙන හැර දැක්වූ බව පෙනේ.

ස්ට්රැබෝ නමැති ස්ටොයිකයාට අනුව සියලු ම ස්ටොයිකයන් මේ මතය දැරූ බව පෙනේ. ඔවුහු පාසැල්වල සදාචාරය ඉගැන්වීම සඳහා කාව්‍ය පරිහරණය අනුගමනය කළහ: කාව්‍යය අන්‍යාලාපයෙන් දර්ශනවාදය උගන්වන්නකැයි ද උත්තරීතම සත්‍යයන් දාර්ශනික ගද්‍යයට වඩා මැනවින් ඉදිරිපත් කරන්නකැයි ද සැලකූහ.

සෞන්දර්යවාදය පිළිබඳව එපිකියුරියානුවන් දැරූ අදහස් දැන ගැනීමට අපට තිබෙන ඉතා මත් වැදගත් මූලාශ්‍රය නම් ගැඩාරාහි ෆිලොඩීමස්ගේ කෘතියකි.

සංගීතයට මනෝභාව උද්දීපනය කරන්ටත් ශමනය කරන්ටත් චරිතය කෙරෙහි බලපෑමක් කරන්ටත් පුළුවන යන පයිතගරස් න්‍යාය ප්ලේටෝ විසින් වර්ධනය කරන ලද බවත් ඇරිස්ටෝටිල් විසින් සකසා පිළිගන්නා ලද බවත් අපි දුටිමු.

ෆිලොඩීමස් මේ ප්‍රස්තුතයට පහර දෙයි. **සංගීතය** යන පදයෙන් අප දැන් ශුද්ධ සංගීතය යි කියන දෙය මෙන් ම කාව්‍යය හා නර්තනය ද අදහස් වන හෙයින් පෙර සිටි න්‍යායවාදීන් අවුලකට වැටුණු බවත් වචනවලින් උපදින ප්‍රතිඵල සංගීතයට ආරෝපණය කළ බවත් ඔහු පවසයි. සංගීතඥයන් ගැන කතා කරමින් ඔහු සංගීතඥයන් සංගීතඥයන් හැටියට සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන බවත් කවීන් කවීන් හැටියට වචන රචනා කරන බවත් පවසයි. වචන රචනා කිරීමෙන් පවා ඔවුහු මිනිසුන් යහපත් බවට පත් නො කරති. එම වචන අසා මිනිසුන් යහපත් බවට පත් වෙත් නම් එය සිදු වන්නේ ඉතා සුළු ප්‍රමාණයකට ය. සංගීතයට චරිතය අනුගමනය කරන්ට හෝ වැදගත් මනෝභාවික ප්‍රතිඵල දනවන්ට හෝ බැරි ය:

"කිසි ම නාද මාධූර්යයක් ශමනයව පවතින ආත්මය අවුස්සා යළි ස්වාභාවිකත්වයට පත් කරන්නේ වත් එය ඇවිස්සී තිබෙන විට සන්සුන් බවට පත් කරන්නේ වත් නැත. සංගීතය අනුකරණ කලාවක් වන්නේ වත් ශ්‍රේෂ්ඨත්වය, නිහතමානය, ධෛර්යය, බියගුලු බව, පිළිවෙළවත් බව හා හිංසනය වැනි ආචාරාත්මක ගුණයන් ප්‍රකාශ කරන හැඟීම්වලට සමාන වන්නේ වත් නැති හෙයිනි."

මෙලෙස ෆිලොඩීමස්ට අනුව නාදයකට අනුකරණය කළ හැක්කේ වෙනත් නාදයක් පමණි. එයට දේවල් වත් අමූර්තයන් වත් අනුකරණය කළ නො හැකි ය. මෙනයින් ඔහු "අනුකරණය" යන්නෙහි අර්ථය පැහැදිලි ලෙස සීමා කරයි. ඔහු පවසන්නේ මේ පටු අර්ථයෙන් සංගීතය අනුකරණාත්මක නො වේ යන්න පමණක් නො වේ. කිසි යම් පළල් අර්ථයකින් හෝ සංගීතයට සදාචාරාත්මක ගුණ ප්‍රකාශ කළ නො හැකි ය යි ද ඔහු පවසයි. ඔහු මේ නිගමනයට පාදක කොට ගන්නේ වචනවලින් වෙන් කරන ලද එක ම සංගීත රචනාවට විවිධ ශ්‍රාවකයන් ඉතා විවිධ ලෙස ප්‍රතිචාර දක්වතැයි යන කරුණ ය. එහෙත් සංගීතයට සද්ගුණය අනුකරණය කිරීමෙන් හා එය අනුකරණය කිරීමට උත්තේජනයක් දැනවීමෙන් චරිතය යහපත් බවට පත් කරන්ට බැරි නම් එය දූෂණය කරන්ටත් බැරි ය. එහෙයින් එයින් ලැබෙන සුඛාස්වාදය සම්පූර්ණයෙන් ම අහිංසක වූවක් විය යුතු යි.

බොහෝ විචාර න්‍යායන් ගොඩ නගා තිබෙන්නේ කාව්‍යයේ වස්තු විෂය හා තාක්ෂණය යන අංශ දෙක වෙන් කිරීම මත ය යි ෆිලෝඩීමස් කියයි. මේ වෙන් කිරීම අයෝග්‍ය ය. ඒ අංශ දෙක ම කෘතිය තුළ එකමුතු වී පවත්නා හෙයිනි. තව ද මේ වෙන් කිරීම කාව්‍යමය යහපත් බවේ සැබෑ ස්වභාවය පිළිබඳ වැරදි අදහස්වලට තුඩු දෙයි. ෆිලෝඩීමස් ඒ වැරදි අදහස් මෙසේ ගෙන හැර දක්වයි: (1) කාව්‍යයේ වැදගත් වන්නේ වස්තු විෂය ය යි පවසන ඇතැම්හු කාව්‍යයේ මූලික කර්තව්‍යය නම් උපදෙස් දීම හා චරිතය දියුණු කිරීම ය යි තර්ක කරති. මෙය එසේ නො වේ ය යනු ෆිලෝඩීමස්ගේ අදහස යි. කාව්‍යයට මෙකී දේවල් කළ හැකි ද යනු සැක සහිත බැවිනි. කාව්‍යයට ඒවා කළ හැකි වුවත් එය ඒවා කරන්නේ කාව්‍යය හැටියට නො ව අහම්බ වසයෙනි. සම්මත වස්තු විෂය කාව්‍යමය ගුණය ජනිත කිරීම සඳහා අවශ්‍ය හෝ සෑහෙන කොන්දේසියක් නො වේ. ආකෘතිය අසතුටුදායක නම් කාව්‍යයට ගෝචර වූ සිතුවිල්ල යහපත් වුවත් කාව්‍යය යහපත් නො වේ. එමෙන් ම කාව්‍යයේ ආකෘතිය යහපත් වෙතත් අන්තර්ගතය අයහපත් නම් කාව්‍යය යහපත් නො වේ. (2) කාව්‍යයෙහි වැදගත් දෙය ආකෘතිය ය යි පවසන අන්‍යයෝ එහි මූලික කාර්යය සුඛාස්වාදය ගෙන දීම ය යි තර්ක කරති. ෆිලෝඩීමස් මේ ප්‍රවාදය ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. කාව්‍යයේ කාර්ය දෙකක් ඇතැයි ද එහි වටිනාකම සමන්විත වන්නේ එයින් ලැබෙන සුඛාස්වාදය හා ඥානය යන දෙකේ ඓක්‍යයෙන් ය යි ද යන මතය ද ඔහු සියුම් ලෙස ප්‍රතික්ෂේප කරයි. කාව්‍යයේ යහපත් බව සමන්විත වන්නේ එහි ආකෘතියෙහි හා අන්තර්ගතයෙහි එකමුතුවෙන් ද එමගින් කවියා ඊට ගෙන දෙන පුද්ගලිකත්වයෙන් ද ය යි ඔහු සිතූ බව පෙනේ.

සංශයවාදීන් සෞන්දර්යවාදය ගැන දැරූ අදහස් අපට දැන ගන්ට ලැබෙන්නේ ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් දෙවන සියවසේ සෙක්ස්ටස් එම්පිරිකස්ගේ කෘති හරහා ය. ඔවුහු පදාර්ථයන්ගේ ස්වභාවය දැන ගත හැකි ද යන්න සැක කළහ. ඒ අනුව ඔවුහු ප්ලේටෝගේ හා ඇරිස්ටෝටල්ගේ කලාව පිළිබඳ අනුකරණ න්‍යාය ප්‍රභේද දෙක ම ප්‍රතික්ෂේප කළහ. අප පදාර්ථය ගැන කිසිවක් දන්නා බවත් අපට සාමාන්‍යයන් ග්‍රහණය කළ හැකි බවත් මේ න්‍යාය ප්‍රභේද දෙකෙන් කියවෙන හෙයිනි. කාව්‍යයෙහි සත්‍යය ගැබ් වේ ද කියාත් සංගීතයෙහි සදාචාරාත්මක වැදගත්කමක් පවතී ද කියාත් සෙක්ස්ටස් ප්‍රශ්න කරයි. ඔහු සංගීතයට එරෙහිව ද්විත්ව තර්කයක් ඉදිරිපත් කරයි. පළමු කොට ඔහු සංගීතයෙහි චරිතයට බල පාන ශක්තියක් ඇතැයි යන කියමන ප්‍රතික්ෂේප කොට සංගීතයෙහි අරුතක් ගැබ් නො වේ ය යි පෙන්වා දෙයි. ඔහුට අනුව එහි චිකිත්සාත්මක අගයක් ද නැත. වයින් පානය මෙන් එය මනෝභාව බාහුල්‍යයෙන් පෙළෙන තැනැත්තාගේ සිත

එයින් වෙනතකට හරවා සංගීතය අවසන් වූ විට ඔහු යළිත් කලින් සිටි තත්වයට ම හෙළයි. දෙවනුව සෙක්ස්ටස් සංගීත ශාස්ත්‍රයක් කියා දෙයක් නැතැයි පෙන්වා දෙයි. නාදය, නාද මාධුර්යය හා රිද්මය යන මේවා සැබවින් ම නො පවතින හෙයිනි. මේවා සැබැවින් ම පවතින දේ නො ව ඉන්ද්‍රියයන්ට ගෝචර වන ගුණ ය. ඉන්ද්‍රිය ගෝචර ගුණයන්හි යථාර්ථයක් නැතැයි සංශයවාදීහු අදහති.

රෝමය නැග එන යුගයේ දී සාහිත්‍ය ගැටලු පිළිබඳව බොහෝ කෘති නිපදවිණි. ඒ ඇතැම් ඒවා මහත් සේ වැදගත් ය. එහෙත් මෙය කලාව සම්බන්ධ ප්‍රබල දාර්ශනික විමර්ශනයන් කෙරුණු යුගයක් නො වී ය. මෙකල ලියැවුණු කෘති බොහෝ සෙයින් ම ප්‍රායෝගික ද උපදේශාත්මක ද විවාදාත්මක ද විය. මේ යුගයෙන් ඉතිරි වී තිබෙන හොඳ ම කෘති දෙක වශයෙන් සැලකෙන හොරස්ගේ (ක්‍රි. පූ. 65 - 8) කෘතිය හා කැසියස් ලොන්ජයිනස්ට (ක්‍රි. ව. පළමු සියවස) කර්තෘත්වය පවරා ඇති කෘතිය සාහිත්‍ය විචාරයේ ඉතිහාසය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වුව ද සෞන්දර්යවිද්‍යාවේ වර්ධනයට එතරම් සේවයක් නො සපයයි.

හොරස්ගේ **කාව්‍ය කලාව** යන කෘතිය කාව්‍ය රීතිය හා සන්දර්භය පිළිබඳ ඇතැම් ප්‍රායෝගික මූලධර්ම ඉදිරිපත් කරයි. ඔහුගේ වෙනත් කෘති දෙකක එන කරුණු මෙහි ඌනපූරණය කරයි. ඔහුට අනුව කාව්‍යයක් යනු ස්වභාව ධර්මයෙහි හා කලාවෙහි නිෂ්පාදිතයකි. එය එක්කෝ සුඛාස්වාදය ගෙන දිය යුතු ය: නැත හොත් චරිතය දියුණු කළ යුතු ය: එසේ ද නැත හොත් ඒ දෙක ම කළ යුතු යි. කාව්‍යයෙහි වැදගත් සදාචාරාත්මක හා චර්යාත්මක වැදගත්කමක් ගැබ් වන හෙයින් එය බැරෑරුම් ලෙස ගත යුතු ය යන දෘෂ්ටිය මේ කෘතියෙහි ගැබ් වෙයි.

හොරස්ගේ සුපතළ ප්‍රකාශයක් පදනම් කර ගෙන මෑත යුගයෙහි දී කාව්‍යය හා චිත්‍ර කලාව අතර සමානත්වය පිළිබඳ නොයෙක් න්‍යායයෝ ගොඩ නගන ලදහ. ඒ මෙසේ ය: ''කාව්‍යයක් චිත්‍රයක් වැනි ය. එකක් ඊට ළං වන්ට ළං වන්ට ඔබේ කල්පනාව වැඩි වැඩියෙන් දල්වයි. අනික කල්පනාව වැඩි වැඩියෙන් දල්වන්නේ එයින් ඈතින් ඈතට යන විට ය.'' වෙනත් ප්‍රකාශ මෙන් ම මෙය ද එහි සන්දර්භයෙන් උගුළුවා ගෙන න්‍යායක් බවට නංවන ලදි.

ඔත් ද සබ්ලයිම් යන්න කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය ඉගැන්වීම සඳහා ලියැවුණු තවත් කෘතියකි. 17 වන සියවසේ අග භාගයේ දීත් 18 වන සියවසේ දීත් එය මහත් ආනුභාවයක් පැවැත්වී ය. මෙහි කර්තෘත්වය ලොන්ජයින්ස් නැමැත්තෙකුට පවරා ඇත. ඔහු ප්‍රමුඛ වශයෙන් තැත් කරන්නේ ලිවීම පිළිබඳ උපදෙස් දීමට ය. ඔහු දෙන උපදෙස් උචිත නිදර්ශන මගින් පැහැදිලි කර ඇත. ශ්‍රේෂ්ඨ සාහිත්‍ය කෘතියක් හඳුන්වන ලකුණක් ලෙස ඔහු උත්කෘෂ්ටත්වය

(Sublime) යන්න ගෙන හැර දක්වයි. ඔහු මුහුණ පාන ප්‍රශ්නය නම් රීතිමය උපක්‍රමත් ඇතුළත් කවර උපක්‍රම මගින් සාහිත්‍යයෙහි මේ ගුණය ඇති කළ හැක්කේ ද යන්න යි.

මේ ගුණය ඇති කරන්නා වූ ලක්ෂණ පහක් ලොන්ජයිනස් සාකච්ඡා කරයි. ඒවා අතුරින් ඉතා මත් වැදගත් දෙක නම්: (1) මහත් හා වැදගත් අදහස්, (2) ප්‍රබල මනෝභාව යන මේ දෙක ය. ඔහු මේවා උත්කෘෂ්ට භාවයේ කොන්දේසි හෝ සංරචක ලෙස හඳුන්වයි. මනෝභාවවලින් තොරව උත්කෘෂ්ට භාවය ඇති වන්ට පුළුවන. එහෙත් යථාස්ථානයෙහි මතු වන නිර්ව්‍යාජ මනෝභාව තරම් උත්කෘෂ්ටත්වයට තුඩු දෙන අන් කිසිවක් නැත. ඒවා වචන ආවේශිත කරවයි; වචනවලට දේවානුභාවය කාවද්දයි. අනික් අතින් ශ්‍රේෂ්ඨ රීතියක් හට ගන්නේ බරපතළ චින්තාවල ස්වාභාවික ප්‍රතිඵලය ලෙස ය. උත්කෘෂ්ටත්වයේ ගුණය කවරේ ද? මෙය නිර්වාචනය කළ හැක්කේ එහි ප්‍රතිඵලවලින් පමණකැයි ලොන්ජයිනස් සිතන සේ පෙනේ. උත්කෘෂ්ටතාව යනු පාඨකයා තුළ හුදෙක් සුඛාස්වාදය හෝ බුද්ධිමය ඒත්තු යෑම හෝ ජනනය කරන්නක් නො ව ඉන්ද්‍රජාලයකින් මෙන් ඔහු වෙන දෙසකට ගෙන යන්නක් ද වේ. සැබෑ උත්කෘෂ්ටතාව අප උච්චස්ථානයකට ඔසවයි: අප තුළ ආනන්දජනක දර්පයක් ජනනය කරයි. අප ශ්‍රවණය කරන දෙය අප ම නිර්මාණය කළ කලෙක මෙනි. මේ සියල්ල අපට උත්කෘෂ්ටතාව යනු කුමක් දැයි කියා දෙනු වෙනුවට එයින් ජනිත වන ප්‍රතිඵල සඳහන් කරයි. ලොන්ජයිනස් උත්කෘෂ්ටතාව හා එහි කොන්දේසි අතර වත් උත්කෘෂ්ටතාව හා එහි ප්‍රතිඵල අතර වත් වෙනස පෙන්වා නො දෙයි. ලොන්ජයිනස් කියන බොහෝ දේවල් සාහිත්‍ය කෘතිය ගැඹුරින් හා උත්තම ලෙස ප්‍රේක්ෂකයා කම්පනයට පත් කරන ආකාරය පෙන්වීමක් හැටියට හෝ කෘතිය එහි ගුණයන් අතින් තීව්‍රත්වයට හා උච්චත්වයට පත් කෙරෙන ආකාරය පෙන්වීමක් හැටියට හෝ විවරණය කළ හැකි ය.

නව ප්ලේටෝනිකවාදය හා ප්ලොටයිනස්

ක්‍රි. ව. දෙවැනි ශතවර්ෂයේ දී පමණ ප්ලේටෝගේ ඉගැන්වීම් අමුතු ආකාරයක් ගෙන නව ප්ලේටෝනිකවාදය යනුවෙන් හැඳින්වෙන දාර්ශනික පද්ධතිය හට ගති. ඉතා මත් වැදගත් නව ප්ලේටෝනිකවාදියා නම් ප්ලොටයිනස් (ක්‍රි. ව. 204/5-270) ය. ඔහුගේ චින්තනය බහුල ලෙස පැතුරුණේ ආගම පිළිබඳ දර්ශනවාදයෙහි ය. එහෙත් සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉතිහාසයෙහි ද ඔහුට තැනක් හිමි වේ.

ප්ලොටයිනස් පටන් ගන්නේ සෞන්දර්යය පැවතිය හැකි දේවල් සමූහය සලකා බැලීමෙනි. පැහැදිලි ලෙස ම සෞන්දර්යය පවත්නේ දෘශ්‍ය හා ශ්‍රව්‍ය දේවල ය. එහෙත් හැසිරීමෙහි, ක්‍රියාවල, චරිතයෙහි, බුද්ධිමය

කටයුතුවල හා සද්ගුණවල ද සෞන්දර්යය ඇත. එසේ නම් ඉතා මත් වැදගත් ප්‍රශ්නය වන්නේ මේ සියලු දෙයට ම සෞන්දර්යය ගෙන දෙන්නේ කුමක් ද, ඒවා තුළ තමා ම ප්‍රකාශයට පත් වන සෞන්දර්යය නමැති මේ දෙය කුමක් ද යනු යි.

ප්ලොටයිනස් මීට දී ඇති එක් පිළිතුරක් ඉදිරිපත් කොට ප්‍රතික්ෂේප කරයි: "එකිනෙක කොටස් අතරත් ඒ සියලු කොටස් හා සමස්තය අතරත් පවත්නා සමමිතිය වර්ණ සෞන්දර්යය සමග බද්ධ වූ කල්හි දෘෂ්ටිගෝචර සෞන්දර්යය පහළ වෙයි. සියලු සුන්දර දෙය අනිවාර්යයෙන් ම සමමිතික ද රටාවක් ද වෙයි."

මේ ආස්ථානය සාවද්‍ය ය යි ප්ලොටයිනස් තර්ක කරයි: (1) මේ ආස්ථානයට අනුව සුන්දර විය හැක්කේ කොටස්වලින් සැදුම් ලත් දෙයක් පමණි; කොටස් රහිත දෙයක් කිසි විටෙකත් සුන්දර විය නො හැකි ය. කෙටියෙන් කිව හොත්, කොටස්වල සමමිතිය සෞන්දර්යයේ අවශ්‍ය කොන්දේසියක් නම්, කොටස් රහිත සරල දේවල් සුන්දර විය නො හැකි ය. මීට එරෙහිව ප්ලොටයිනස් පහත දැක්වෙන තර්ක ගෙන හැර දක්වයි: (අ) කොටස් රහිත සරල දේවල් සුන්දර විය යුතු යි. එසේ නො වේ නම් ඒ සරල දේවලින් තැනෙන සංකීර්ණයත් ද සුන්දර විය නො හැකි ය. කොටස්වලින් සැදුම් ලද්දක් සුන්දර වීමට නම් එහි කොටස් ද සුන්දර විය යුතු ය. (ආ) ඇතැම් සරල දේවල් පැහැදිලි ලෙස ම සුන්දර ය: වර්ණ, ඒකීය තාන, සූර්යාලෝකය, රත්රන්, රාත්‍රියේ විදුලි කෙටීම යනාදිය යි. (ඇ) උත්තම හැසිරීම හෝ විශිෂ්ට නීති වැනි ආධ්‍යාත්මික ගුණ සුන්දර විය හැකි ය. එහෙත් ඒවා සමමිතික ය යි කීමෙහි තේරුමක් තිබේ ද? සද්ගුණ සමමිතික වන්නේ කවර අර්ථයෙන් ද ? (2) සමමිතිය පැවතීම සෞන්දර්යය ඇති වීමට සෑහෙන කොන්දේසියක් විය නො හැකි ය. සමමිතික වන වස්තුවක සෞන්දර්යය භංග විය හැකි හෙයිනි: නිතර සමමිතිකව පවත්නා මුහුණක් වරෙක සුන්දර සේ ද වරෙක අසුන්දර සේ ද දිසේ. ශරීරයෙහි ජීවය පහ වන විට එහි සමමිතික භාවය පහ නො වෙතත් සෞන්දර්යය පහ වේ.

මේ ප්‍රශ්නයට ප්ලොටයිනස්ගේ පිළිතුර මෙසේ වේ: එක ළඟ පිහිටි ගල් කැබලි දෙකක් ඇතැයි සිතනු. එකක් රටා රහිත ද කලාව විසින් ස්පර්ශ නො කරන ලද්දේ ද වේ. අනික දක්ෂ ශිල්පියෙකු ඉතා සියුම් ලෙස වැඩ දමා දෙවි කෙනෙකුන්ගේ හෝ මිනිසෙකුගේ පිළිමයක් බවට පත් කොට ඇත. මූර්ති ශිල්පියාගේ කලා කෞශල්‍යයෙන් ජනිත වූ සියලු සුන්දරතා එහි ඇත.

"කලාකරුවාගේ දෑත් විසින් සුන්දර ආකෘතියක් බවට පත් කරන ලද ගල් කැබැල්ල සුන්දර ය. එය සුන්දර වන්නේ ගල් කැබැල්ලක් ලෙස නො ව කලාකරුවා විසින් ඊට දෙන ලද ආකෘතිය හේතු කොට ගෙන

ය. මේ ආකෘතිය ගල නමැති ද්‍රව්‍යයෙහි නො පවත්නකි. ගලට ඇතුළු වීමට පෙර එය පවතින්නේ කලාකරුවා තුළ ය. කලාකරුවා එය දරා සිටින්නේ තම දෙනෙතින් හෝ දෑතින් නො ව තම කලාවට සහභාගි වීම මගිනි. එහෙයින් සෞන්දර්යය ඉතා මත් ම උච්චතර මට්ටමකින් පවතින්නේ කලාව තුළ ය.''

මෙහි ''ආකෘතිය'' යන්නෙන් ප්ලොටයිනස් අදහස් කරන්නේ ප්ලේටෝ එයින් අදහස් කළ දෙය යි. එනම්, ප්ලේටෝගේ ආකෘති ලෝකයෙහි පවත්නා ආකෘතිය යි. මෙය ම දිව්‍යමය සත්තාව හෙවත් ලෝකයේ එක ම සත්‍යය ලෙස ප්ලොටයිනස් සලකයි. මෙලෙස ආකෘතිය ඇති තන්හි සෞන්දර්යය ද එය නැති තන්හි අසෞන්දර්යය ද ජනිත වේ. ''අසුන්දර දෙයක් යනු සම්පූර්ණයෙන් ම රටාවක, ආකෘතියක, බුද්ධියේ පාලනයට යටත් නො වූ දෙයකි.'' කිසි යම් වස්තුවක් ආකෘතියට සහභාගි වීමේ සලකුණත් ප්‍රතිඵලයත් ලෙස සෞන්දර්යය පහළ වේ.

මේ සෞන්දර්යය විෂය කොට ලැබෙන අනුභූතිය යනු හුදෙක් ද්‍රව්‍යය ආකෘතිය දරා සිටින සැටි හඳුනා ගැනීම නො වේ. මේ අනුභූතියේ දී ආත්මය පුරාතන ඥානයක් පාදක කොට ගෙන කිසි යම් දෙයක් නම් කොට හඳුනා ගෙන පිළිගෙන ඒ සමග ඒකත්වයට පැමිණෙයි. පරම සත්‍යය සමග ස්වභාවයෙන් ම තමාට පවතින සම්බන්ධතාව හේතු කොට ගෙන ආත්මය තමාට එබඳු ඥාති සම්බන්ධයක් ඇති ඕනෑ ම දෙයක් හෝ ඕනෑ ම දෙයක සලකුණක් හෝ දැකීමේ දී සමනන්තර ආනන්දයක් විඳී; තමාගේ ම ස්වභාවයත් සම්බන්ධතාත් හඳුනා ගෙන ඒ සමග ඒකත්වයට පත් වෙයි.

මෙලෙස සෞන්දර්යය උද්වහනය කිරීමේ දී ද්‍රව්‍යය ආත්මය සමග ගැඹුරු සම්බන්ධතාවක් අත් කර ගනී. තමාගේ ම ස්වභාවය බාහිර විෂයක් තුළ ගැබ්ව ඇති බව හඳුනා ගැනීමෙන් ද තමා දිව්‍යත්වයට සහභාගි වන බව හැඟීමෙන් ද ආත්මය ආනන්දය භජනය කරයි. මෙලෙස පසු කාලයේ වර්ධනය වූ කලාව පිළිබඳ ගුඪවාදී හා රොමැන්ටික න්‍යායන්ගේ සම්භවය ප්ලොටයිනස් ය.

සමමිතිය සෞන්දර්යයේ අවශ්‍ය කොන්දේසියක් නො වේ යැයි කලින් ප්‍රතික්ෂේප කළ ප්ලොටයිනස් දැන් එය ''රටාව'' යන නාමය යටතේ යළි කැඳවමින් තමාගේ පෙර තර්කයට පටහැනි වන අයුරින් සෞන්දර්යය සඳහා තමාගේම පෙරකොන්දේසි ඉදිරිපත් කරන සෙයක් පෙනේ. සරල නම්, එහෙයින් ම රටාවක් ග්‍රහණය කිරීමෙහි අසමත් නම් ඔහු කලින් සුන්දර විය හැකි ය යි කියූ සූර්යාලෝකය කෙසේ සුන්දර වේ ද? එහෙත් ප්ලොටයිනස්ගේ සිතෙහි පවතින්නේ වෙනස් අවධාරණයකි:

"ආකෘතිය ඇතුළු වූ තන්හි එය විවිධ කොටස් ඒකාබද්ධ කොට, සම්බන්ධීකරණය කොට එකමුතුවක් බිහි කරයි: අවුල නිරවුල් කොට සමායෝජනයක් ඇති කරයි. මක් නිසා ද යත්, ආකෘතිය එකමුතුවක් වන නිසාත් එය විසින් සකසනු ලබන දේ එකමුතුවක් බවට පත් වන නිසාත් ය."

"මෙසේ එකමුතුවක් ලෙස ඒකසන වූ දෙයෙහි සෞන්දර්යය රජයයි; කොටස්වලට මෙන් ම සමස්තයට ද එම සෞන්දර්යය ඇතුළු වෙයි. කොටසක බබළන එය සමස්තයෙහි ද බබළයි. මෙලෙස කොටස් සහිත ගෙයක ශිල්පියා විසින් ඇති කරන ලද සෞන්දර්යය ඇත. (වර්ණය වැනි) කිසි යම් ස්වාභාවික ගුණයක් තනි ගලකට ද සෞන්දර්යය ගෙන දීමෙහි සමත් විය හැකි ය."

"කිසි යම් ද්‍රව්‍ය වස්තුවක් සුන්දර වන්නේ දිව්‍යමය ආකෘතියෙන් ගලා එන චින්තාව ඊට ඇතුළු වීම නිසා ය."

මේ අනුව කලා කෘතියක අවශ්‍ය කොන්දේසිය වන්නේ එකමුතුව යි. විවිධ කොටස් සහිත ගෙයක් හෝ චිත්‍රයක් වැනි සංකීර්ණයක් සුන්දර වන්නේ එකමුතුවක් බවට පත් වූ කල්හි පමණ ය. එසේ වූ කල්හි එය දිව්‍යමය අද්වෛතය (ඒකත්වය) පිළිබිඹු කරයි. එලෙස ම තනි වර්ණයක් හෝ තනි තානයක් ද මුල සිට අගට ම ඒකාකාර වන කල්හි එම ඒකාකාරත්වය නිසා ම එකමුතුවක් බවට පත් වී සෞන්දර්යය පහළ විය හැකි ය. මෙලෙස සෑම සෞන්දර්යයක් ම ඒකාබද්ධ වීමක ප්‍රතිඵලයකි.

ආකෘතිය දිව්‍යමය ආකෘතියට පටහැනි වූ, පිළිවෙළක් හෝ රටාවක් රහිත දෙය ඒකාබද්ධ කොට පාලනය කරයි; පොදු හැඩයන් මතට විශිෂ්ට වූ හැඩයක් ආරෝපණය කරය; කැඩී විසිරී ගිය කොටස් එකමුතුවක් තුළ ඒකරාශි කරයි; මෙලෙස අංග සමවාය ජනනය කරයි.

ඉන්ද්‍රිය ගෝචර සෞන්දර්යය පහළ වන්නේ කෙසේ ද යනු මෙනයින් පැහැදිලි වේ. "එහෙත් ප්‍රාථමික වූ ද වඩාත් බරපතළ වූ ද සෞන්දර්යයෝ ඇත්තාහ. උත්තම හැසිරීමෙහි හා අධ්‍යයනයෙහි සෞන්දර්යය එවැන්නකි." මේ සෞන්දර්යයන් දැකිය හැක්කේ පියවි නෙතින් නො ව ආත්මයේ නෙතිනි. මේ සෞන්දර්යයෝ අප ප්‍රමෝදයට ද උච්චත්වයට ද පත් කරති. ඒ කෙසේ ද? "සද්ගුණවල රටාවක් හෝ වර්ණයක් හෝ විශිෂ්ට ස්කන්ධයක් හෝ නැත. ඒවායෙහි තිබෙන්නේ වර්ණ රහිත ශ්‍රී විභූතියක්, ආත්ම උදාරත්වයක්, ජීවිත ධාර්මිකත්වයක්, විනයගත පරිශුද්ධත්වයක්" වැනි දේ ය. සද්ගුණවත් ආත්මය සුන්දර වන සැටි දැකීම සඳහා පළමු කොට එය අසුන්දර වන සැටි කල්පනා කර බලන්නැයි ප්ලොටයිනස් කියයි. අසුන්දර ආත්මය "අනාචාරී ය; අධාර්මික ය; ආශාවලින් පිරුණේ ය; අභ්‍යන්තර විසංවාදයෙන් බිඳුණේ ය; බියගුලුකමින් හට ගන්නා බියෙන් ද පහත්කමින්

ද ඊර්ෂ්‍යාවෙන් ද කැලඹුණේ ය. ලජ්ජාවට හේතු වන මේ සියල්ල ආත්මය වටා රැස් වූ, එය දූෂණය කරන, එය හෙළන, ඊට විජාතික දේවල් ය. කෙටියෙන් කියත හොත්, මේ අසුන්දර තත්වය පහළ වන්නේ දුෂ්ට මිනිසා වටා මල බැඳෙන විජාතික දේ නිසා ය. ඔහු තමාගේ සුන්දරත්වය යළි දිනා ගැනීමට නම් මේ සියල්ල සෝදා හැර තමා කලින් සිටි තත්වයට පත් විය යුතු යි.''

දුෂ්ටත්වය පිළිබඳ මේ න්‍යායට අනුව දුෂ්ටත්වය යනු ආත්මයට ආරෝපිත වූ, ඊට අයත් නො වන, බැහැරි දෙයකි: දුෂ්ට ආත්මය අශුද්ධ ද ඇතුළතින් විසංවාදී ද වේ. මෙහෙයින් එම ආත්මය සදාචාරාත්මක ශික්ෂණයට පත් කිරීම යනු එයට අයත් නො වන දේ සෝදා හැරීමත් විසංවාදය සුසංවාදය බවට පත් කිරීමත් ය: කෙටියෙන් කියත හොත්, එය එකමුතු කිරීම යි. මෙනයින් ආත්මයේ ආධ්‍යාත්මික සෞන්දර්යය රඳා පවතින්නේ කලාවේ හෝ ස්වභාවධර්මයේ ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය රඳා පවත්නා කොන්දේසි මත ම ය. " ආත්මය සාධුතර සුන්දර දෙයක් වීම යනු එය දෙවියන් වහන්සේට සමාන වීම යි.'' මේ දෘෂ්ටියෙන් සෞන්දර්යය දෙවියන් වහන්සේ හා අනන්‍ය ලෙස දිස් වේ. ප්ලොටයිනස් පවසන පරිදි සෞන්දර්යය යනු සැබෑ සත්තාව ද අසෞන්දර්යය යනු එම සත්තාවට පටහැනි මූලධර්මය ද වෙයි. එම නිසා සුන්දරත්වය - සාධුත්වයත්, අසුන්දරත්වය - දුෂ්ටත්වයත් සොයා ගත යුත්තේ එක ම විධික්‍රමයකිනි. ඔහුට අනුව සාධුත්වය හා සෞන්දර්යය පහළ වන්නේ එක ම ප්‍රභවයෙනි. එහෙත් සාධුත්වය ප්‍රාථමික වේ.

මෙහි දී ප්ලොටයිනස් ප්‍රේමය පිළිබඳ විස්තරයක් කරයි. ප්‍රේමය යනු සෑම තන්හි ම හා සෑම විට ම සෞන්දර්යය පිළිබඳ ප්‍රේමය යි. එහෙයින් එය සාධුත්වය හා සත්තාව පිළිබඳ ප්‍රේමය යි. ආත්මය දැන සිටියත් නැතත් ප්‍රේමය, අභිලාෂය හා ආනන්දය යොමු වන්නේ දිව්‍යමයත්වය වෙතට ය. එම දිව්‍යමයත්වයේ එක් අංශයක් නම් පරම, අද්විතීය හා ප්‍රාථමික සෞන්දර්යය යි.

අප මේ පරම සෞන්දර්යය හඳුනා ගැනීම කරා ගමන් කරන්නේ කවර මාවතකින් ද? ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය විෂය කොට අප ලබන අත්දැකීම් එයින් ඔබ්බෙහි පවත්නා දෙය පිළිබඳ පූර්ව රසයක් ගෙන දෙයි. එහෙත් ඒ ඔබ්බට ගමන් කිරීම සඳහා අප ද්‍රව්‍යමය සෞන්දර්යයෙන් පිටතට හැරිය යුතු ය. අප අපගේ පියවි දෙනෙත් පියා ගෙන වෙනත් දෘෂ්ටියක් කැඳවිය යුතු යි. එවිට එම දෘෂ්ටිය අප තුළ පිබිදෙයි. එම දෘෂ්ටිය අප සැමගේ ම සහජ උරුමය වුවත් අප අතරින් එය පරිහරණය කරන්නේ ස්වල්ප දෙනෙකු පමණි. මෙහි අර්ථය වන්නේ අප පළමු කොට අපගේ අවධානය සංගීතය හෝ චිත්‍රය කෙරෙහි නො ව සියලු උතුම් චර්යා, එනම්, කලාවේ

ශ්‍රමයෙන් නො ව මිනිසුන්ගේ සාධුතර සද්ගුණයෙන් නිෂ්පාදිත කලා කෘති කෙරෙහි සංකේන්ද්‍රණය කළ යුතු බව ය. මෙ ද ප්‍රමාණවත් නො වේ. පරම සෞන්දර්යය ඥානනය කිරීමට නම් අප අපගේ අධ්‍යාත්මයන් සුන්දර බවට ද සදාචාරාත්මකව විශිෂ්ට බවට ද පත් කර ගත යුතු ය. අප ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්ය අනුභූතියේ සිට සදාචාරාත්මක සෞන්දර්යය ධ්‍යානනය කිරීම හරහා පරම සත්‍යය හෙවත් පරම සෞන්දර්යය කරා නැග ගත යුතු ය.

ආත්මය පරම ඥානය, පරමාලෝකය කරා සංක්‍රමණය වී එතුළ නිමග්න වීමේ ක්‍රියා සන්තතියේ දී කලාවේ සෞන්දර්යය, ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය කවර කාර්යභාරයක් ඉටු කරන්නේ ද? එය ඉටු කරන්නේ මාවතක කාර්යභාරය ය යි ප්ලොටයිනස් පවසයි. චිත්‍රයක සෞන්දර්යය හඳුනා ගැනීමේ දී අප කරන්නේ කෙතරම් නො පැහැදිලි ලෙස වුවත් සදාතන සෞන්දර්යය හෙවත් අපගේ ම පරම ස්වභාවය ස්මරණය කිරීමක් බැව්නි.

අනික් අතින් ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය අප වෙනස් මගක ගෙන යන්නටත් පුළුවන. එය හිංසනයක් හා සිහි මුළාවක් බවට පත්ව එහි සුඛාස්වාදය දුඃඛ වේදනාවෙන් දූෂිතව මනා සිහිවිලි රහිත තැනැත්තා සාධුත්වයෙන් බැහැරට ඇද ගෙන යා හැකි ය.

යළිදු ප්ලොටයිනස් සත්‍යය කරා වැටී ඇති මාවත් තුනක් දක්වයි. ඒවා නම් සංගීතඥයාගේ ද ප්‍රේමවන්තයාගේ ද පාරභෞතිකවාදියාගේ ද මාවත් ය. ඉතා ම ඉක්මනින් සෞන්දර්යය හඳුනා ගන්නා සංගීතඥයා ලයමානයටත් ක්‍රමවත් රටාවටත් තියුණු ලෙස ප්‍රතිචාර දක්වයි. ප්‍රේමවන්තයා හා පාරභෞතිකවාදියා ද්‍රව්‍යමය සෞන්දර්යයෙන් වසඟ නො වී සත්‍යය සොයයි.

දෘශ්‍යමාන ලෝකයෙහි සෞන්දර්යය යනු දෘශ්‍යමාන ලෝකය අදෘශ්‍යමාන ලෝකය පිළිබිඹු කිරීම යි. ඉන්ද්‍රියගෝචර ලෝකයේ ද එහි තනි තනි කොටස්වල ද දිව්‍යමය සෞන්දර්යයට සම කළ හැකි සෞන්දර්යයක් ඇත. අප වටා පවත්නා වස්තු ස්වභාව ධර්මය ප්‍රකාශයට පත් කරයි. ඉතා සුන්දර දේවල් නිර්මාණය කරන ස්වභාව ධර්මය ඒ දේවලට වඩා ප්‍රාථමික සුන්දර දෙයක් විය යුතු යි. මෙලෙස ස්වභාව ධර්මය තුළ දිව්‍යමය සෞන්දර්යය පවතී. මෙනයින් ස්වභාව ධර්මයේ සිට ඒ දිව්‍යමය ප්‍රාථමික සෞන්දර්යය කරා සංක්‍රමණය වීම ඉතා ලෙහෙසි වේ.

"කලාවත් නිර්මාණ කාර්යයෙහි යෙදෙන්නේ ස්වාභාවික වස්තු අනුකරණය කිරීමෙන් නිසා එම කලාවන් පහත් කොට නො සැලකිය යුතු යි. මේ ස්වාභාවික වස්තු ද අනුකරණයන් නිසා ය. මේ කලා නෙතට ගෝචර වන දෙයෙහි හුදු ප්‍රතිනිෂ්පාදනයක් නො තනා දිව්‍යමය මූලධර්මයන් කරා

ගමන් කරයි. ස්වභාව ධර්මය ද තම සෞන්දර්යය උපුටා ගන්නේ මේ දිව්‍යමය සෞන්දර්යයෙනි. මේ මූලධර්මයන් කරා ගමන් කිරීම මේ කලාවන්ට ම ආවේණික අංගයකි. සෞන්දර්යය දරා සිටින මේ කලාවෝ ස්වභාව ධර්මයෙහි අඩු තැන් පුරවති."

අනුකරණය පදනම් කොට ගෙන ප්ලේටෝ කලාවට එල්ල කළ විරෝධයට ප්ලොටයිනස්ගේ පිළිතුර මෙහි ගැබ් වේ; ගසක් හා ගසක චිත්‍රය යන දෙකෙහි ම දිව්‍යමය ආකෘතිය පවතී. ඒ දෙකට ම ඒවායෙහි පවත්නා සෞන්දර්යය ගෙන දෙන්නේ මේ ආකෘතිය යි. චිත්‍රකරුවාගේ නිදහස කෙබඳු දැයි කිව හොත් ඔහුගේ චිත්‍රය ගසට වඩා පරිපූර්ණ ලෙස මේ ආකෘතිය ග්‍රහණය කොට ප්‍රදර්ශනය කරන්ට පුළුවන. ෆීඩියස් නමැති මූර්ති ශිල්පියා කිසි ම දෘශ්‍යගෝචර ද්‍රව්‍යයක් තුළ සියුස්ගේ රූපය නො කෙටුවේ ය. ඔහු කළේ සියුස් දෘශ්‍යමාන වීමට සිතා ගත්තේ නම් එවිට සියුස් ම කරන දෙය අවබෝධ කොට ගෙන එය ප්‍රතිමාගත කිරීම යි. මෙලෙස "අනුකරණය" ඊට මුල් වූ දෙයට වඩා හොඳින් ඒ දෙකට ම මුල් වන දිව්‍යමය ආකෘතිය ග්‍රහණය කොට ගෙන මහජනයාට ප්‍රදර්ශනය කරයි.

ප්ලොටයිනස්ගේ මීටත් වඩා වැදගත් නිගමනයක් ඇත: "ජීවමාන දේවල සමමිතිය නිරීක්ෂණය කිරීමෙන් ඇරඹී සකලවිධ ජීවිතයේ සමමිතිය ග්‍රහණය කිරීම කරා ගමන් ගන්නා වූ ඕනෑ ම නිපුණතාවක් සියල්ල තුළ ම පවත්නා වූ සමමිතිය ඇති කරන දිව්‍යමය බලයේ කොටසකි. මෙලෙස නාද මාධුර්යය හා රිද්මය පදනම් කොට ගත් සියලු සංගීතය ආකෘති ලෝකයේ රිද්මය තුළ පවත්නා සංගීතයේ පෘථිවිගත නිරූපණයකි."

අනික් අතින් පරම සෞන්දර්යය අදෘශ්‍ය ය. එම සෞන්දර්යය කලා සෞන්දර්යය අපිට දක්වන හැඩය හා රටාව ඉක්මවා සිටින හෙයින් හැඩයෙන් හා රටාවෙන් එය දැකිය නො හැකි ය. එය කලා සෞන්දර්යය ඉක්මවා පවතී. මෙලෙස පරම සෞන්දර්යය සාක්ෂාත් කිරීම යනු එය නො දැක්ම යි. පරම සෞන්දර්යය සම්පූර්ණයෙන් දැන ගැනීම යනු දිව්‍යමයත්වය බවට ම පත් වීම යි; එයින් පරිබාහිරව නො සිටීම යි. මෙනයින් පරම සෞන්දර්යය සමග ඒකීභූත වන තැනැත්තේ එය නො දකී; එය බවට ම පත් වෙයි. පරම සෞන්දර්යය කරා නැග ගැනීම සඳහා ප්ලොටයිනස් ඉණි මගක් ලෙස පරිහරණය කරන කලා සෞන්දර්යයට මෙලෙස ඔහු පයින් ගසා ඉවත දමයි. ඔහු සෞන්දර්යයේ වියදමෙන් සෞන්දර්යයක් වර්ධනය කරයි. ඔහු ලෝකාතීත සෞන්දර්යය පරම යථාර්ථයේ සාරභූත අංගයක් ලෙස තහවුරු කරයි. මෙලෙස ඔහු ඇතැම් විටෙක ඉන්ද්‍රිය ගෝචර හා ආධ්‍යාත්මික සෞන්දර්යය අතර ආතතිය බිඳී යන මට්ටමකට තීව්‍ර කරයි. දෘශ්‍ය සෞන්දර්යය (කලාව) විසින් ජනනය කෙරෙන සෞන්දර්යාභිලාෂය අදෘශ්‍ය (ආධ්‍යාත්මික) සෞන්දර්යය විසින් සන්තෘප්ත නො කරනු ලබන හෙයිනි.

සමස්තයක් වසයෙන් ගත් කල්හි ප්ලොටයිනස් තැත් කරන්නේ ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යයත් දිව්‍යමය සෞන්දර්යයත් ප්ලේටෝ කළාට වඩා සමීප ලෙස බද්ධ කිරීමට ය: යථාර්ථය සමන්විත වන්නේ දිව්‍යමය කේන්ද්‍රීය සත්තාවෙන් එකිනෙකින් දුරස්ථ වන අඛණ්ඩ මට්ටම් රාශියකින් නම් ඒ ඒ එකිනෙකක් ඊට කිට්ටු මට්ටමෙහි අනුකරණයක් වන නිසාත් කෙතරම් නො පැහැදිලි වුවත් සෑම සෞන්දර්යයක් ම අවසාන වසයෙන් පරම සෞන්දර්යයට සම්බන්ධ වන නිසාත් ය. මේ සෑම මට්ටමක් ම සංජානනය කිරීමේ දී එය දිව්‍යමය සෞන්දර්යයට දක්වන සබඳතාව පිළිබඳ හැඟීමක් අපගේ ආත්මය තුළ උපදී.

5

මධ්‍යතන යුගයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව

ක්‍රිතු සසුනේ මුල් පිතෘවරුන්ගේ මුළු පරිශ්‍රමය යෙදුණේ දේව ධර්මය හැඩ ගැස්වීම සඳහා ය. එහෙයින් ඉන් බැහැරි අධ්‍යයනයන් කෙරෙහි ඔවුන්ගේ අවධානය යොමු නො වුණි. පළමු කොට, ඔවුන්ට දෙවියන් වහන්සේ ගැනත් මිනිසුන් දෙවියන් වහන්සේට දක්වන සබඳතාව ගැනත් කරුණු පැහැදිලි කරන ප්‍රබල දේවධර්ම පද්ධතියක් සකස් කිරීමට සිදු විය. දෙවනුව, ඔවුන්ට කිතු දහමත් කිතු සසුනත් ඒවායේ සතුරන්ට එරෙහිව, වෙසෙසින් ම මිථ්‍යාදෘෂ්ටික ය යි සැලකුණු ආගමට හා දර්ශනවාදයට එරෙහිව තිර කොට ආරක්ෂා කිරීමට සිදු විය. මේ කටයුතු දෙකින් එකක් සඳහා වත් සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ගැටලු අධ්‍යයනය කිරීම අවශ්‍ය නො වීය. එහෙත් මින් පළමු වැනි කටයුත්තෙන් සෞන්දර්ය විද්‍යාත්මක වශයෙන් වැදගත් ප්‍රතිඵල ඇති විය. මේ කටයුතු දෙකෙහි නිරත වූ පූජකවරුන්ට කලාව හා සෞන්දර්යය පිළිබඳ නිර්මාණාත්මක සිතුවිල්ලෙහි යෙදීමට අවස්ථාවක් ඉතිරි නො වීය. මුල් චින්තකයන් අතර මීට එක ම විකල්පය වූයේ තෝමස් ඔගස්ටින් මුනිඳු ය. ඔහුගේ බුද්ධි ප්‍රභාව ඔහු අතට පත් සෑම විෂයක් කෙරෙහි ම විහිද ගියේ ය. මධ්‍යතන යුගයේ මැත භාගයේ දී ගුරුකුලවාදී ව්‍යාපාරය වර්ධනය වත් ම ඉතා මත් ප්‍රබල චින්තකයෝ

පාරභෞතිකවාදී හා ඥාන විභාගාත්මක ගැටලු කෙරෙහි ද ආචාරවිද්‍යාවේ හා සමාජ දර්ශනවාදයේ ගැටලු කෙරෙහි ද ඇදී ගියහ. සෞන්දර්යවිද්‍යාව සම්බන්ධයෙන් ඔවුන් පැවසූ දෑ සංක්ෂිප්ත වන අතර ඔවුන්ගේ මූලික චින්තනයේ අද්දර රැඳී පවතී. මෙහි ලා ඔගස්ටින් මුනිඳු පවා විකල්පයක් නො වේ. ගුරුකුලවාදය ජයග්‍රහණය කොට වැජඹුණු යුගයේ දී එය සෞන්දර්යවිද්‍යාවේ ඉතිහාසයට එක් වැදගත් සේවාවක් කළේ ය. මේ සේවාව රැඳී පවත්නේ භාෂාව හා සංකේතවාදය පිළිබඳ දර්ශනවාදය තුළ ය. මේ සේවාව මෙහි ලා පසුව සාකච්ඡා කරනු ලැබේ.

එහෙත් මුල් කාලයේ දී පවා ක්‍රිස්තියානි දර්ශනවාදීන්ට මතු වූ සෞන්දර්යවිද්‍යාත්මක ගැටලුවක් විය. එනම්, විශේෂයෙන් ම මානව ශරීරයන්හි සෞන්දර්යය කියා දෙයක් තිබීමත් ඒ කෙරෙහි දැක්විය යුතු නිසි ආකල්පය කුමක් ද යන්නත් ය. මේ සෞන්දර්යය සාතන් ඇති කළ දෙයක් ය යි පිළිකුල් කට යුතු ද? නැත හොත් දෙවියන් වහන්සේගේ නිර්මාණයේ කොටසක් ලෙස ආදරය කළ යුතු ද? "උන්වහන්සේ තුළ රූපය හෝ ශෝභාව නො වී ය" යන අයිසයියාගේ වචන මුල් ක්‍රිස්තියානීන් අතර සැලකුණේ ක්‍රිස්තුන් වහන්සේගේ රූප ශෝභාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීමක් ලෙස ය. එහෙත් "දෙවියන් වහන්සේ තම ප්‍රතිරූපයෙන් හා සාම්‍යයෙන් මිනිසා මැවූ සේක" යන බයිබල් පාඨය අමතක කළ නො හැකි විය. මෙලෙස කිතුනු චින්තකයන්ට මිනිස් සිරුරේ ශෝභාව කෙරෙහි දැක්විය යුතු ආකල්පය කුමක් ද යන්න ගැටලුවක් විය.

මෙනයින් ම කිතු සසුන මුල සිට ම කලාවන් කෙරෙහි ද දෙබිඩි ආකල්පයක් දැරී ය. මීට පළමු හේතුව වූයේ කලාත්මක කටයුතුවල යෙදීමේ දී ලෞකික දේවල් කෙරෙහි ප්‍රබල උනන්දුවක් හට ගැනීම ය. ලෞකික දේවල් කෙරෙහි දක්වන උනන්දුව කිතුනුවාගේ මූලික කාර්යය වන තම ආත්මය ගළවා ගැනීමේ කාර්යයට පටහැනිව යයි. දෙවෙනි හේතුව වූයේ ග්‍රීසියේ හා රෝමයේ සංස්කෘතීන් තුළ කලාවන් ඉතා වැදගත් තැනක් දැරීම යි. ක්‍රිස්තියානිය පැමිණියේ මේ සංස්කෘති දෙකේ "ව්‍යාජ" ආගමින් ලෝකය බේරා ගැනීමට ය. තුන් වන සියවසේ මුල විසූ ටර්ටියුලියන් වැනි කිතු සසුනේ ඇතැම් මුල් නායකයෝ සියලු ලෞකික ඉගැනුම් හා ධර්මයට අසම්බන්ධ අධ්‍යයනයන් අත හැර දැමීමට රිසි වූහ. එහෙත් ඔවුන්ගේ මේ උපදේශය නො පිළිපදින ලදි. පසු කාලයේ දී ව්‍යාකරණය, වාගාලංකාරය හා තර්ක ශාස්ත්‍රය යන කලා තුනත් අංක ගණිතය, ජ්‍යාමිතිය, තාරකා විද්‍යාව හා සංගීතය යන ගණිතාංග සතරත් අධ්‍යාපනයෙහි පදනම ලෙස පිළිගන්නා ලදි. මේ අයුරින් ග්‍රීක හා රෝමානු සම්භාව්‍ය අධ්‍යයනයේ වැදගත් කොටස් පුද්ගලයා දේව ධර්මය වටහා ගැනීම කරා යන මාවතේ නීත්‍යනුකූල අඩියරවල් ලෙස පිළිගැනුණි.

ටර්ටියුලියන් සාහිත්‍යය හැඳින්වූයේ "දෙවියන් වහන්සේගේ දෘෂ්ටියෙන් මෝඩකම" යනුවෙනි. ඔහු කළ මේ ගර්හාව ජෙරෝම්, ග්‍රෙගරි, ඔගස්ටින් හා බොයේතියස් විසින් ද දෝංකාර නංවන ලදි. මෙයින් සමහර ලේඛකයෝ - වෙසෙයින් ම ජෙරෝම් හා ඔගස්ටින් - ග්‍රීක හා රෝමානු සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යය අගය කරමින් එය අධ්‍යාපනයෙහි දී නිශ්චිත ලෙස ප්‍රයෝජනවත් බව කීවාහු ය. මේ හිතකර අදහස ඔරිගන්, ඇලෙක්සැන්ඩ්‍රියාවේ ක්ලෙමන්ට් හා මහා බැසිල් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලදි. සමස්තයක් වසයෙන් ගත් කල නාට්‍ය කලාව පැරදුණත් කාව්‍යය ජය ගති. බොහෝ කාලයක් යන තුරු ම කිතු සසුන රඟ පෑමටත් නාට්‍ය බැලීමටත් විරුද්ධ විය. ඔගස්ටින් මුනිඳු ද ඊට පහර දුනි.

මුල් ක්‍රිස්තියානීන්ට මුණ ගැසුණු ග්‍රීක හා රෝමානු දෘශ්‍ය කලා කෘතිවලින් නිරූපණය වූයේ දෙවිවරුන් හෝ තමා ම දේවත්වයට පත් කර ගත් රෝමානු අධිරාජයන් ය. ඒ පූජනීය ප්‍රතිමා ක්‍රිස්තියානීන්ගේ ද්වේෂයට ලක් විය. එහෙයින් දෘශ්‍ය කලාව සැකයට භාජන විය. කිසි ම ප්‍රතිමාවක් දේවස්ථාන තුළට වැද්ද ගත හොත් කිතුනු බැතිමතුන් ද එබඳු ප්‍රතිමා වන්දනයන්ට පෙලඹෙනු ඇතැයි සමහරු විශ්වාස කළහ. මීට බොහෝ කලකට පසු අට වන හා නව වන ශතවර්ෂවල පෙරදිග කිතු සසුනෙහි වර්ධනය වූ ප්‍රතිමා බිඳීමේ ව්‍යාපාරය විසින් මේ ආකල්පය පණ ගන්වන ලදි. එහෙත් මීට පටහැනි අදහස් ද පැවතුණි. ක්‍රි. ව. සය වන ශතවර්ෂයේ දී ග්‍රෙගරි ආගමික උපදේශනය සඳහා චිත්‍රවල අවශ්‍යතාව ඉදිරිපත් කළේ ය. ඔහුට අනුව වෙසෙයින් ම අකුරු නො දත්තන් සඳහා ඒවා ප්‍රයෝජනවත් ය. ඒවාට නො වැඳ මනස දෙවියන් වහන්සේ කරා යොමු කිරීම සඳහා මාර්ග ලෙස පමණක් ඒවා පරිහරණය කිරීම යුක්තියුක්ත ය යි ඔහු කීවේ ය. 754 වර්ෂයේ දී V වන කොන්ස්ටන්ටයින් යටතේ කොන්ස්තන්තිනෝපල්හි මුළු දුන් ධර්ම සභාව දෙවියන් වහන්සේගේ වචනයේ ස්වභාවය චිත්‍ර මූර්ති මගින් දෘශ්‍යමාන ලෙස නිරූපණය කිරීමේ තැත ගැරහූ නමුදු VI වන කොන්ස්ටන්ටයින් යටතේ 787 වර්ෂයෙහි නිකියාවේ පැවැත් වූ ශාසනික සමුළුවක් මේ ගර්හාව ඉවත් කොට කුරුසියට හා ශුභාරංචිවලට මෙන් ම ආගමික චිත්‍රවලටත් ගෞරව දැක්විය යුතු ය යි නිවේදනය කළේ ය; "ප්‍රතිරූපයට දක්වන ගෞරවය ප්‍රතිරූපයෙන් නිරූපණය වන දෙය කරා සංක්‍රමණය වේ. ප්‍රතිරූපයට ගෞරව දක්වන තැනැත්තේ එහි නිරූපිත විෂයට ගෞරව දක්වයි." කල් යාමේ දී මූලික ක්‍රිස්තියානි චින්තනය ආගමික පූජාව සඳහා යොදා ගැනෙන ඉන්ද්‍රිය ගෝචර උපකරණ වන සරල ගීතය හා බහු ගීතය, ප්‍රතිමා හා චිත්‍ර, ආසන දෙව් මැදුරු යන මේවාට වඩ වඩාත් නැඹුරු විය.

ඔගස්ටින් මුනිඳු (ක්‍රි. ව. 354-430)

තමා කිතුනුවෙකු වීමට පෙර වයස 26 හෝ 27 දී සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ කෘතියක් ලියූ බව ඔගස්ටින් මුනිඳු පවසයි. එහි ලා ඔහු සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඇතැම් ප්‍රශ්න විසඳීමට තැත් කළේ ය:

"අපි සුන්දර දේට හැර අන් කුමකට නම් ඇලුම් කරමු ද? එසේ නම් සුන්දර දේ යනු කිම? සෞන්දර්යය යනු කිම? අප ආශා කරන දේ කරා අප ගෙන ගොස් ඒ සමග අප එකමුතු කරන දෙය කිම? ඒවා තුළ සෞකුමාර්යයක් හා සෞන්දර්යයක් නො මැත්තේ නම් ඒවා අප ආකර්ෂණය කර ගනී ද? සිරුරුවල සමස්තයක් ජනනය වීමෙන් හට ගන්නා වූ තවත් සෞන්දර්යයක් ද අන්‍යෝන්‍ය උචිතත්වයෙන් හට ගන්නා වූ තවත් සෞන්දර්යයක් ද මම දුටුවෙමි. ශරීරයේ එක් කොටසක් එහි සමස්තය සමඟ ද පාවහනක් පාදය සමග ද ඇති සම්බන්ධතාවෙහි මෙනි."

මේ කෘතිය දැනට අභාවප්‍රාප්ත ය. එහෙත් ඔගස්ටින් මුනිඳුන් "කුමක් සුන්දර ද?" , "සෞන්දර්යය යනු කිම?" යන ප්‍රශ්න දෙකත් "සෞන්දර්යය යනු කිම?" හා "සෞන්දර්යය අප කෙසේ ආකර්ෂණය කරන්නේ ද?" යන ප්‍රශ්න දෙකත් අතර වෙනස දුටු බව පෙනී යයි. ශෝභන හා උචිත යන දෙක අතර පවතින වෙනස ස්වායත්තව ගත් විට සුන්දර දෙයත් වෙනත් කිසිවකට උපයෝග කිරීම නිසා සුන්දර වන දෙයත් අතර වෙනස ය යි ඔහු පවසයි. සුන්දරත්වය ආරෝපණය කිරීමට හේතු වන පදනම් දෙකක් ඇත. පළමු කොට, කිසි යම් සංකීර්ණයක් ඒකාබද්ධ, අවියෝජනීය සමස්තයක් වීම නිසා සුන්දර ය යි කිව හැකි ය. එවිට සුන්දරත්වය යනු සමස්තයේ ලක්ෂණයකි. දෙවනුව, තෙමේ ම සුන්දර නො වන කොටසක් - වර්ණ පැල්ලමක් හෝ නාද ඛණ්ඩයක් - පළමු කී ආකාරයේ සුන්දර ංකීර්ණයක කොටසක් බවට පත් කෙරුණු කල්හි සුන්දර ය යි කිව හැකි ය. සමහර විටෙක උචිත යන්නෙහි උපයෝගිතාවාදී අදහසක් ගැබ් වී තිබිය හැකි ය. පාවහන පාදයට "උචිත" විය යුතු යි.

සෞන්දර්යය යනු නොයෙක් කොටස්වලින් සැදි සමස්තයන්ගේ ලක්ෂණයකැයි ඔගස්ටින් මුනිඳු සිතූ බව ඔහු මේ ලෝකයේ සෞන්දර්යය සැදී තිබෙන්නේ එහි එකිනෙකට පටහැනි කොටස් ඒකාබද්ධව සැකසී තිබෙන ආකාරයෙන් ය යි පැවසීමෙන් තව දුරටත් පෙනී යයි. තව ද දාවිත් සංගීතයට දැක්වූ ආශාව ඔහු එය දේව ස්තෝත්‍රය සඳහා යෙදූ හෙයින් උචිත ය යි ද ගෞරවනීය ය යි ද කියා ඇත: විවිධ නාද හේතු සහගත ලෙස හා පිළිවෙළවත් ලෙස සුසංයෝග වූ කල්හි ක්‍රමිකව සැකසුණු දිව්‍යමය නගරයේ එකමුතුව ධ්වනිත කරයි. එවිට එයින් දිව්‍යමයත්වය පවා නියෝජනය වන්ට පුළුවන. ඔගස්ටින් මුනිඳු සිසරෝ පුනරුච්චාරණය කරන ඡේදයක් ඇත; "සකලවිධ කායික සෞන්දර්යය සැදුම් ලැබ ඇත්තේ වර්ණ

ඖචිත්‍යය සහිත වූ කොටස්වල අනුපාතයෙනි.'' ඔහුගේ කෘති තුළ පයිතගරස්, ප්ලේටෝ, ප්ලොටයිනස් යන මොවුන්ගේත් අන්‍යයන්ගේත් අදහස් දක්නට ලැබේ. එහෙත් ඒවා ඔහු තමාගේ ම ක්‍රමයෙන් සංකලනය කරයි.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ න්‍යායෙහි මූලික සංකල්ප වන්නේ එකමුතුව, සංඛ්‍යාව, සාම්‍යය, අනුපාතය හා පටිපාටිය යන මේවා ය. එකමුතුව යන්න සකලවිධ යථාර්ථයෙහි මූලික දෙයකි. කිසි යම් දෙයක් පවත්නා දෙයක් වන්නේ එතුළ පවත්නා ඒකත්වය හෙවත් එකමුතුව නිසා ය. එහෙත් එකමුතුව යන්නෙහි එක් එක් ප්‍රමාණ ද ඇත. ඇතැම් සත්තාවන් තුළ අනික් ඒවායේ පවතිනවාට වඩා එකමුතුව පවතී. මහත් ම එකමුතුව පවතින්නේ දෙවියන් වහන්සේ තුළ ය. මීළඟට ඉතා මත් මූලික සංකල්පය වන්නේ සාම්‍යය යන්න යි. තනි තනි දේවල් ඒකකයන් ලෙස පැවතීමත් ඒවායේ සමූහයන් සාම්‍යය හෝ අසාම්‍යය අතින් එකිනෙකට සැසඳීමේ හැකියාවත් නිසා අනුපාතය, මානය හා සංඛ්‍යාව යන මේවා උපදී.

සංඛ්‍යාව යන්න ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ කෘති තුළ මහත් වැදගත්කමක් දරයි. එය විස්තාරණය කිරීමේ දී ඔහු ප්ලේටෝ අනුගමනය කරයි. දෙවියන් වහන්සේගේ ලෝක නිර්මාණයෙහි ප්‍රථම මූලධර්මය සංඛ්‍යාව යි. සෑම දෙයක් ම සංඛ්‍යාව මත රඳා පවතී. වස්තු එම වස්තු බවට පත් වන්නේ, එනම්, දෙවියන් වහන්සේගේ මනස තුළ පවත්නා ආකෘතිවලට සහභාගි වන්නේ එම වස්තුවල සංඛ්‍යාත්මක ලක්ෂණ නිසා ය. සංඛ්‍යාව යන්න සත්තාව හා සෞන්දර්යය යන දෙකට ම මූලික වෙයි:

''කරන්ට සැබෑ වැඩක් නැතැයි ද කිසිවක් තැනීමේ අභිප්‍රායක් නැතැයි ද එහෙත් සුඛාස්වාදය සඳහා අංග චලනය කෙරෙතැයි ද සිතන්න. නෘත්‍යය නම් එය යි. නෘත්‍යයෙහි දී ඔබට සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ කුමක් දැයි අසන්න. එවිට සංඛ්‍යාව මම ය යි පිළිතුරු දෙනු ඇත. කායික රූපයේ සෞන්දර්යය පරීක්ෂා කර බලන්න. එවිට සෑම දෙයක් ම ඊට අයත් ස්ථානයෙහි පවතින්නේ සංඛ්‍යාව නිසා ය යි ඔබට පෙනී යනු ඇත. කායික චලනයෙහි සෞන්දර්යය පරීක්ෂා කර බලන්න. එවිට සෑම දෙයක් ම ඊට උචිත අවස්ථාවෙහි සිදු වන්නේ සංඛ්‍යාව නිසා ය යි ඔබට පෙනෙනු ඇත.''

සංඛ්‍යාව යනු පටිපාටියට පදනම් වන මූලධර්මය යි. පටිපාටිය සමන්විත වන්නේ සමාන හා අසමාන කොටස් අරමුණකට අනුකූලව ඒකාබද්ධ සංකීර්ණයක් ලෙස සකස් වීමෙන් ය. ''නියම පටිපාටියෙන් යුත් සෑම දෙයක් ම සුන්දර ය.''

සංඛ්‍යාව හා පටිපාටිය විසින් ජනනය කෙරෙන මූලික එකමුතුව හැරුණු විට උච්චතර එකමුතුවක් ඇත. එය හට ගන්නේ සංඛ්‍යාව, පටිපාටිය හා මූලික එකමුතුව යන මේවායේ ප්‍රතිඵල වසයෙනි. මූලික දෙයක්

එකමුතු වන්නේ එහි අභ්‍යන්තරයෙහි විවිධත්වයක් නැති හෙයිනි. එහෙත් සංකීර්ණයක් හා අනේක ජාතික දෙයක් එකමුතු වන්නේ එතුළ පවත්නා විවිධත්වය නො තකා ය. මේ එකමුතුව කලාවෙහි ද ස්වභාව ධර්මයෙහි ද මතුව විත් අපගේ අනුභූතියට ගෝචර වේ. නොයෙකුත් කොටස්වලින් සමන්විත සංරචිතයන් සමස්තයන් බවට පත් වන්නේ ඒවා සුසංවාදී කෙරුණු කල්හි හෝ ඒවාට සමමිතිය දෙන ලද කල්හි ය. සුසංවාදය හෝ සමමිතිය සැදුම් ලබන්නේ එක් කොටසක් වෙනත් කොටසක් කෙරෙහි දක්වන සාම්‍යයෙනි. කොටස් අතර සාම්‍යය හෝ සමානත්වය බහුල වන කල්හි එකමුතුව මහත්තර වේ. ඔගස්ටින් මුනිඳු තමාගේ ප්‍රධාන අදහස් සමූහය අතර පවත්නා සබඳතාවන් මෙසේ සාරාංශගත කරයි:

"එක් ආරුක්කුවක් තැනීමෙන් පසු ඔබ එය ඉදිරියෙන් එය හා සමාන වෙනත් එකක් තනන්නේ ඇයි දැයි මා ශිල්පියෙකුගෙන් ඇසුව හොත් ගොඩනැගිල්ලක සමාන කොටස් ඒවාට සමාන කොටස්වලට අනුරූප විය යුතු ය යි ඔහු පිළිතුරු දෙනු ඇත. ඔහු එසේ සිතන්නේ මන්දැයි මා ඇසුව හොත් එය උචිත ය හෝ සුන්දර ය හෝ බලන්නන්ට සුබාස්වාදය ගෙන දෙතැයි හෝ ඔහු කියනු ඇත. ඔහු එයින් ඔබ්බට පිළිතුරු නො දෙනු ඇත. එහෙත් මාගේ ප්‍රශ්න කිරීමට ලක් කෙරෙන තැනැත්තා අදෘශ්‍යමානය දැකිය හැකි අභ්‍යන්තර නෙත්වලින් යුතු වූවෙකු නම් මෙකී දේවල් සුබාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ මන්දැයි මම තව දුරටත් අසන්නෙමි. ඔහු සුබාස්වාදය විනිශ්චය කිරීමේ දී සුබාස්වාදය ඉක්මවා එහි පාලනයෙන් බැහැරට ගමන් කරනු ඇත. දේවල් සුන්දර වන්නේ ඒවා සුබාස්වාදය ගෙන දෙන නිසා ද නැත හොත් ඒවා සුබාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ සුන්දර නිසා දැයි මම පළමු කොට අසමි. දෙවනුව මම ඒවා සුන්දර වන්නේ මන්දැයි අසමි. ඔහු විභ්‍රාන්තියට පත් වුව හොත් එය සුන්දර වන්නේ එහි කොටස් උනුන්ට අනුරූප වන නිසා එක් සුසංවාදී සමස්තයක් තැනෙන පරිදි ඒකාබද්ධව තිබෙන නිසා දැයි යන ප්‍රශ්නය ද මම අසමි."

මෙතයින් සෞන්දර්යය එකමුතුවෙන් ද අනුපාතයෙන් ද පටිපාටියෙන් ද හට ගෙන ඒවායේ නිත්‍යත්වය ගැබ් කොට ගනී. මෙලෙස එය සමස්තයක් වසයෙන් විශ්වයේ සෞන්දර්යය හා දෙවියන් වහන්සේගේ සෞන්දර්යය දක්වා විවිධ අංශකවලින් පවතී. අතික් අතින් අසෞන්දර්යය යනු සෞන්දර්යයේ විපර්යය, "ආකෘති රහිතත්වය" වේ. මෙලෙස ම පහත් ම හා උසස් ම සෞන්දර්යය අතර ප්ලොටයිනස් දුටු අඛණ්ඩතාව ඔගස්ටින් මුනිඳු ද දකී. ආත්මය ගමන් ගන්නා ආගමික මාවතෙහි පවා සෞන්දර්යයට කාර්යභාරයක් පැවරීමට ඔහුට මෙලෙසින් හැකි වේ. මක් නිසා ද යත්, උච්චතම සෞන්දර්යානුභූතිය ආගමික ප්‍රඥාව කරා සංක්‍රමණය වන හෙයිනි. සෞන්දර්යය යනු අහම්බෙන් ඇති වන්නක් නො වේ. සෞන්දර්යයට

මූලික වන එකමුතුව සත්තාවටත් මූලික වන නිසා හා දේවල් සුන්දර වන්නේ ඒවා සැබවින් ම සුන්දර වන අංශකය දක්වා පමණක් වන නිසාත් ය.

මෙලෙස කිසිවක් සුන්දර ය යන විනිශ්චයට පැමිණීම සඳහා එහි පටිපාටිය ග්‍රහණය කළ යුතු වේ. මේ ප්‍රවාදයෙන් ඔගස්ටින් මුනිඳු තවත් නිගමන දෙකක් උපුටා ගනී. ඉන් පළමු වැන්න මෙසේ ය: පටිපාටියට සංඛ්‍යාව හා කොටස් අතර සම්බන්ධතාව ඇතුළු වන හෙයින් එහි බුද්ධිගෝචර ස්වභාවයක් ඇත. පටිපාටිය ඥානනය කිරීමටත් එම ඥානනයෙන් සැපයෙන සුඛාස්වාදයටත් බුද්ධිය ඇතුළත් වෙයි. මෙම සුඛාස්වාද වර්ගය පටිපාටිය සංජානනය කරන ඉන්ද්‍රියන් වන ඇසට හා කනට සීමා වේ. රසයන්ගෙන් හා ගන්ධයන්ගෙන් ලැබෙන්නාක් බඳු හුදු ගුණයෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය මූලික වශයෙන් වෙනස් ද පහත් වර්ගයකට අයත් ද වේ. උචිත ලෙස ගැළපුණු කොටස්වලින් සැදි කිසිවක් හේතු සහගත, බුද්ධිගෝචර රූපයෙන් යුක්ත ය යි ද නාද ඛණ්ඩයක් හේතු සහගත, බුද්ධිගෝචර ලෙස සුසංවාදී ය යි ද කිව හැකි ය. එහෙත් කිසිවක් හේතු සහගත ගන්ධයකින් හෝ හේතු සහගත රසයකින් යුතු ය යි කීම හාස්‍යයට ලක් වේ.

ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ දෙවන නිගමනය විනිශ්චයේ ස්වභාවය සම්බන්ධයෙන් වේ. පටිපාටිය ග්‍රහණය කිරීම කිසිවක සෞන්දර්යය විනිශ්චය කිරීම සඳහා අවශ්‍ය දෙයක් ය යි ඔහු විධාන කරයි. පටිපාටි සහගත වස්තුවක් සංජානනය හා අවබෝධ කරනු ලබන්නේ එය කිසි යම් ලෙසකින් පැවතිය යුතු නම් එලෙසින් ය. පටිපාටි රහිත වස්තුවක් සංජානනය හා අවබෝධ කරනු ලබන්නේ එය කිසි යම් ලෙසකින් පැවතිය යුතු නම් එලෙස නො පවත්නා ලෙසින් ය. මේ නිසා සිත්තරාට තම කෘතිය නිර්මාණය කර ගෙන යද්දී නිවැරදි කිරීමට හා වැඩි දියුණු කිරීමටත් ඒ ඒ අදියරේ දී කළ යුතු දෙය දැකීමටත් මෙය හැකියාව ගෙන දෙයි. තව ද එය චිත්‍රය දෝෂ සහිත ද, නිර්දෝෂී දැයි විනිශ්චය කිරීමට විචාරකයාට හැකියාව ගෙන දෙයි. එහෙත් මේ ආකාරයේ සංජානනාත්මක නිරවද්‍යතාව හෝ සාවද්‍යතාව හුදෙක් සංවේදනයට ගෝචර නො වේ. එය දැකීම සඳහා ප්‍රේක්ෂකයා සතුව භෞතික ලෝකයෙහි කිසි විටෙක දක්නට නැති අද්‍රව්‍යමය ආකෘතිමය පටිපාටියක් හා එකමුතුවක් පිළිබඳ සංකල්පයක් පැවතිය යුතු ය. ඔහුට මේ සංකල්පය ලැබෙන්නේ "දිව්‍යමය ආලෝකයෙනි." දෙවියන් වහන්සේගේ මේ ආලෝකය මගින් ඔහුගේ මනසට දෙවියන් වහන්සේගේ මනසෙහි පවත්නා ආකෘති ග්‍රහණය කිරීමේ හැකියාව ලැබේ. ප්‍රේක්ෂකයෙකු චිත්‍රයක සෞන්දර්යය විනිශ්චය කරන කල්හි එසේ කරන්නේ වෙනස් නො වන, ප්‍රාගනුභූත, වෛෂයික මිනුම් මගිනි. සෞන්දර්යයෙහි සාපේක්ෂත්වයක් නැත.

සාහිත්‍යයෙන් ඥානය ලැබේ ද යන ප්‍රශ්නය කෙරෙහි ද ඔගස්ටින් මුනිඳු ආලෝකය විහිදුවයි. ඔහු මෙහි දී කල්පනා කරන්නේ මේ සම්බන්ධයෙන් ප්ලේටෝ නැගූ තර්කය ගැන ය. ප්ලේටෝ දිව්‍යමය නො වේ. එහෙත් කවීන් හා නාට්‍යකාරයන් තම ජනරජයෙන් පිටුවාහල් කිරීම නිසා ඔහු ඔවුන් පිටුවාහල් නො කරන පුද්ගලයන්ට වඩා දිව්‍යමය ය යි ඔගස්ටින් මුනිඳු කියයි. රංග කලාව සදාචාර ධර්ම ලිහිල් කිරීමට හොඳට ම ඉඩ ඇතැයි ප්ලේටෝ මෙන් ම දැඩි ලෙස කියා සිටින ඔහු කාව්‍යයෙහි ගැබ් වන්නේ අසත්‍ය ද යන ප්‍රශ්නය සම්බන්ධයෙන් ප්ලේටෝට වඩා වෙනස් නිගමනයකට බසී: නිග්‍රහාත්මක අර්ථයෙන් අසත්‍ය දෙය සත්‍ය දෙයින් වෙනස් විය යුතු වුවත් කිසි යම් ලෙසකින් එය සත්‍යයට සමාන විය යුතු ය. එසේ නැත හොත් එයට මිනිසුන් නො මග යවන්ට බැරි ය. හුදෙක් බොරු ය යි කිව හැකි දෙයක් නැත. බොරු ය යි කිව හැක්කේ නැත්ත ඇත්ත ලෙසත් නො පවත්නා දෙය පවත්නා ලෙසත් මවා පාන දෙය පමණි.

"මුසාවාදය හා අසත්‍යය අතර වෙනස නම් පළමු වැන්න රැවටීම අරමුණු කර ගැනීමත් දෙවැන්න එසේ නො කිරීමත් ය. අභිරූපණය හා සුඛාන්ත නාටකය ද බොහෝ කාව්‍ය ද අසත්‍යවලින් පිරී ඇත. එහෙත් ඒවායේ අරමුණ රැවටීම නො ව සුඛාස්වාදය ගෙන දීම ය. විහිළු කරන සියල්ලෝ ම බොරු කියති. එහෙත් මුසාවාදියා යනු රැවටීම සැලසුම් කරන්නා ය."

මේ අනුව දිය යට නැමුණු සේ පෙනෙන හබල, කැඩපතේ වැටෙන ඡායාව, සිහින හා මුළාවන් වැනි නැත්ත ඇති සේ පෙන්වන දේවල් ගැන කෙසේ ද?

"කැඩපතෙහි පෙනෙන ඔබගේ පිළිබිඹුවට ඔබ වීමට වුවමනා ය. එහෙත් එය බොරුවකි. එය ඔබ නො වන හෙයිනි. මෙලෙස සෑම චිත්‍රයක්, ප්‍රතිමාවක් හෝ ඊට සමාන කලා කෘතියක් ම එයට පදනම් වූ දෙය බවට පත් වීමට තැත් කරයි."

මෙලෙස සිත්තරා බොරුවෙකු සේ පෙනී යා හැකි ය. එසේ නම් එක් අතකින් සංජානන මායාත් අනික් අතින් කාව්‍ය, විහිළු හා වෙනත් මුසාවාදී දේත් අතර වෙනස කවරේ ද?

"බොරුවක් වීමට අරමුණු කිරීම එකකි. සත්‍ය වීමට නො හැකි වීම වෙනෙකකි. සුඛාන්ත නාටක, අභිරූපණ හා වෙනත් එවැනි දේ සිත්තරුන්ගේ හා මූර්ති ශිල්පීන්ගේ කෘති සමග එක් ගණයකට දැමිය හැකි ය. මිනිසෙකුගේ චිත්‍රය එම මිනිසා මෙන් වීමට තැත් කරතත් එයට සැබෑ මිනිසෙකු විය නො හැකි ය. සුඛාන්ත නාටක රචකයන්ගේ කෘතිවල එන චරිතයන් මෙනි. මේවා බොරු වන්නේ තමාගේ ම අරමුණකින් හෝ

කැමැත්තකින් නො ව තම කතුවරුන්ගේ කැමැත්ත අනුගමනය කිරීමේ අවශ්‍යතාව නිසා ය.''

නැමුණක් මෙන් දියෙහි පෙනෙන හබල කෙළින් තිබෙන්නක් විය හැකි බැවින් මායාකාරී ය. මිනිසෙකුගේ චිත්‍රගත නිරූපණය අනිවාර්යයෙන් ම මනුෂ්‍යයෙක් නො වේ. එහෙයින් ම එය මායාවක් ද නො වේ. මෙලෙස බොරුවක් වන්නේ ඇත්තක් වීමට අදහස් කරන ලද නමුත් ඇත්තක් නො වන දෙය යි. යමක් බොරුවක් වන්නේ එය යමක් බවට පත් වීමට තැත් කරන්නේ නම් එය හා සසඳන විට ය. බොරුවක් වීමට අදහස් කරන ලද දෙය බොරුවක් වන විට එය බොරුවක් නො ව සැබෑවකි. නළුවා ඉතා මත් සැබෑ වන්නේ ඉතා මත් වංචක වන විට ය. ඔහු චරිතයක් රඟ පාමින් එම චරිතය ලෙස පෙනී යෑමට තැත් කරන හෙයිනි. ''වේදිකාව මත දී රෝසියස්ට බොරු හෙකියුබා බිසවක වීමට වුවමනා වේ. එහෙත් ස්වභාවයෙන් ම ඔහු සැබෑ පුරුෂයෙකි. එසේ වුවමනා වීම නිසා ඔහු හෙකියුබාගේ චරිතය නිරූපණය කරන ප්‍රමාණයට සැබෑ ශෝකාන්ත නළුවෙක් ද වෙයි.''

ඔගස්ටින් මුනිඳු ප්‍රබන්ධ කථාව පිළිබඳව තමාගේ පූර්වගාමීන්ට වඩා පරිපූර්ණ වූ ද විදග්ධ වූ ද සංකල්පයක් විස්තාරණය කළ බවත් සම්භාව්‍ය යුගයේ අනුකරණය පිළිබඳ ඉගැන්වීම්වලින් බොහෝ ඈතට ගමන් කළ බවත් පෙනේ. කලාව අනුකරණයක් නො වේ ය යි ඔහු කියයි. සත්තු ද අනුකරණය කරති. එහෙත් ඔවුන්ට කලාව නැත. කාව්‍ය, කතා හා උපමා කතා ගැන කතා කරන විට ඔහු ඒවා හඳුන්වන්නේ අනුකරණ ලෙස නො ව නිපැයුම්, උත්පාදන, පරිකල්පනයේ නිෂ්පාදිත ලෙස ය.

''ඉඳුරන් මගින් ඥානනය වෙත ගෙන එන ලද වස්තුවලින් ඇතැම් දේ ඉවත් කිරීමෙන් හා ඒවාට ඇතැම් දේ එකතු කිරීමෙන් මනසට තම පරිකල්පනය ක්‍රියාත්මක කොට සමස්තයක් වසයෙන් ඉන්ද්‍රියන්ගේ නිරීක්ෂණයට මීට පෙර කිසි දා විෂය නො වූ දෙයක් නිෂ්පාදනය කළ හැකි ය. එහෙත් විවිධ දේවල් තුළ දක්නට ලැබුණේ වී නමුත් එහි සියලු කොටස් එබඳු නිරීක්ෂණයට ගෝචරව පැවතුණි. නිදසුන් වසයෙන්, අප ප්‍රදේශයක ඉපිද වැඩී එද්දී අපට කුඩා කෝප්පයක් තුළ හෝ ජලය දැකීමෙන් පසු මුහුද ගැන කිසි යම් හැඟීමක් ඇති කර ගත හැකි ය. එහෙත් ස්ට්‍රෝබෙරිවල හා චෙරිවල රසය අප ඉතාලියේ දී මේ පලතුරුවල රස බැලීමට පෙර කිසි සේත් ම අපේ සංකල්පවලට ඇතුළත් විය නො හැකි ය.''

මෙලෙස සාහිත්‍යකරුවා පරිකල්පනය ක්‍රියාත්මක කොට මීට පෙර කිසි දාක ඉන්ද්‍රියන්ට ගෝචර නො වූ දෙයක් නිපදවයි. එහි දී ඔහු තමා කලින් දැන සිටි ඇතැම් දේවල් ඉවත් කොට ඇතැම් අලුත් දේවල් ඇතුළත්

කොට නිර්මාණය කරයි. එම නිර්මාණයට ඇතුළත් වන සෑම කොටසක් ම මීට පෙර තන්හි තන්හි විසිරුණු විවිධ දේවල් ලැබුණත් ඒවා එකතු කොට නිර්මාණය කළ මේ සමස්තය මීට පෙර ලොව නො පැවති අපූරු දෙයකි. එහෙයින් එය අනුකරණයක් නො ව පරිකල්පනයේ නිෂ්පාදිතයකි.

තෝමස් ඇක්වයිනස් මුනිඳු (ක්‍රි. ව. 1225-1274)

කිතු සසුනේ ශ්‍රේෂ්ඨතම මුනිවරයා වූ ඔගස්ටින් මුනිඳුන් හා ශ්‍රේෂ්ඨතම ගුරුකුලවාදියා වූ තෝමස් ඇක්වයිනස් මුනිඳුන් අතර ශතවර්ෂ නවයක් වන මේ සා මහත් පරතරය තුළ අඛණ්ඩත්වයක් නැත්තේ නො වේ. මධ්‍ය කාලීන සංස්කෘතිය සම්භාව්‍ය ලෝකයේ උරුමයකින් තොරව ඕපපාතිකව පහළ වූවක් නො වේ. ඔගස්ටින් මුනිඳුට හා ඔහුගේ සමකාලීනයන්ට බිඳ වැටෙමින් නමුදු තමා වටා පැවති සම්භාව්‍ය සංස්කෘතිය දැනුණි. ඔවුහු ග්‍රීක හා ලතින් පොත්පත් කියවා තිබුණාහ. ඇතන්ස්හි, ඇලෙක්සැන්ඩ්‍රියාවේ හා රෝමයේ තව මත් උගන්වනු ලබමින් පැවති ප්ලේටෝනිකවාදය ජීවමාන බලවේගයක් විය. එහෙත් ඊට පසු එළඹි ශතවර්ෂ කිහිපයෙහි දී මූලික කැඩීමක් සිදු විය. සම්භාව්‍ය සංස්කෘතියෙන් ඉතිරිව පැවති, පසු කාලයේ තීරණාත්මක බල පෑමක් කළ දෑ ශතවර්ෂ ගණනාවක් යන තුරු අතුරුදහන් විය. පසුව ඒවා මධ්‍ය කාලයේ හා පුනරුදයේ චින්තනය තුළට ඇතුළු වූයේ ඉතා දීර්ඝ හා වක්‍ර මාර්ගයකිනි. නිල දේව පූජා භාෂාව ලෙස ග්‍රීක භාෂාව අත හැර ලතින් භාෂාව පිළිගැනුණු තුන් වන ශතවර්ෂයේ මැද භාගයේ දී වැදගත් දෙයක් සිදු විය. ප්ලේටෝ, ඇරිස්ටෝටල්, ප්ලොටයිනස් හා අන්‍යයන් සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි ලැබ තිබුණු අර්ථසිද්ධීන් ද ග්‍රීක සාහිත්‍යයෙහි ශ්‍රේෂ්ඨතම කෘති ද ඇසුරු කළ නො හැකි විය. මේ අතර රෝමානු සාහිත්‍යයෙහි හා රෝමානු කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි මහත් කොටසක් ද අදෘශ්‍යමානව ගියේ ය. ක්‍රිස්තියානීන් මිථ්‍යාදෘෂ්ටිය යි කියූ දෙය පස් වන ශතවර්ෂයේ දී තියෝඩෝසියස් යටතේ හිංසනය යොදා දරුණු ලෙස මැඩලන ලදි. එමෙන් ම සාමාජික හා දේශපාලනික විපර්යාස සිදු වූ ඊට පසු ශතවර්ෂවල දී බොහෝ දෑ පරිහරණයෙන් ඈත් වී ගියේ ය. එතෙක් අඥාතව පැවති ප්ලේටෝගේ සංවාද ද ඇරිස්ටෝටල්ගේ පාරභෞතිකවාදී හා භෞතිකවාදී කෘති ද වෙනත් වැදගත් සම්භාව්‍ය ලේඛන ද එකොළොස් වන හා දොළොස් වන ශතවර්ෂවල දී යළිත් මතු වී එන තෙක් මධ්‍ය කාලීන චින්තකයන්ගේ චින්තනයට ග්‍රීක චින්තනයෙන් උත්තේජනයක් ද අභියෝගයක් ද එල්ල නො වී ය.

මේ අතරතුර වෙනත් චින්තකයන් විසින් ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ සෞන්දර්යවාදය පිළිගෙන පවත්වා ගෙන යන අතර ම ඒකමුතුව, සාම්‍යය, සංඛ්‍යාව හා පටිපාටිය යන ඔහුගේ සංකල්ප සියුම් බවට ද ඒවායේ අරුත්

ආඪ්‍ය බවට ද පත් කරන ලදි. මේ සියලු ම චින්තකයන් සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය හා වැදගත්කම පිළිබඳ ඔවුන්ගේ න්‍යායන් අතින් ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ සම්ප්‍රදායෙහි ලා සැලකිය හැකි වුවත් ඔවුහු ඉඳ හිට රුචිකර වූ විශේෂ ප්‍රශ්න ද සැලකිල්ලට ලක් කළහ. නිදසුන් වසයෙන්; ජෝන් ස්කෝටස් එරියුජිනා සත්පුරුෂයෙකුත් තම ආශාවන්ට වසඟ වූ පුද්ගලයෙකුත් සුන්දර මල් පෝච්චියකට දක්වන ප්‍රතිචාරයන් අතර වෙනස්කම් විස්තර කළේ ය. මෙලෙස ඔහු සෞන්දර්යයට දැක්විය යුතු උචිත ප්‍රතිචාරය ආශා, අභිලාෂ යනාදියෙන් තොර විය යුතු ය යි හැඟවී ය. ශාන්ත වික්ටර්හි හියු සෞන්දර්ය වර්ග වෙන් කොට දැක්වී ය. තව ද ඔහු මිනිසාගේ සෑම ඉන්ද්‍රියයන්ට ම වින්දනය කළ හැකි උචිත සෞන්දර්ය ගුණ ස්වාභාවික ලෝකයෙහි පවතින්නේ යැ යි කී ය. මෙයින් ඔහු අදහස් කළේ සුන්දර රස හා ගන්ධ පවතින බව යි.

තෝමස් ඇක්වයිනස් මුනිඳුගේ ශ්‍රේෂ්ඨතම ගුරුකුලවාදී දර්ශනවාදයෙහි පෘථුල ලෙස අධ්‍යයනය කෙරෙන මූලික ගැටලු සමූහය දෙස බලන කල්හි ඔහු සෞන්දර්ය විද්‍යාව කෙරෙහි දක්වා තිබෙන්නේ අල්ප සැලකිල්ලකි. එහෙත් ඔහු කියන දේ සිත් කාවදින අතර විශේෂ වැදගත්කමින් යුක්ත වේ.

එකමුතුව යනු අන් දේවලින් වෙන් වූ සත්තාව යි. සෑම දෙයක් ම එක්කෝ සරල (එහෙයින් නො බෙදුණු) නැත් නම් සංරචිත දෙයක් වන හෙයිනි. සරල එකමුතුව හෝ සංරචිත එකමුතුව අන් දේවලින් වෙන් වූ එකමුතුව යි. එහෙත් සංරචිත දෙයෙහි දී කොටස් එකතු වී සමස්තයක් ජනනය නො කරන්නේ නම් එහි සත්තාව නැත. සංජාතනීය සමස්තයක් තුළ සමස්තය සෑදී තිබෙන්නේ සමස්තයේ ආකෘතිය සහිත කොටස්වලිනි. නිදසුන් වසයෙන්, ජලයේ සෑම කොටසක් ම ජලය යි. එහෙත් අනේක ජාතීය සමස්තයක දී සෑම කොටසක ම සමස්තයට අයිති ආකෘතිය නැත. නිදසුන් වසයෙන්, ගෙයක කොටසක් ගෙයක් නො වේ: මිනිසාගේ ඕනෑ ම කොටසක් මිනිසෙක් නො වේ. සත්‍යය යනු චින්තාවට සම්බන්ධ කොට සැලකෙන සත්තාව යි. ''සත්‍යය යනු චින්තාව හා දෙය සමීකරණය වීමය''. සත්‍යය චින්තාවට මෙන් ම සත්තාවට ද අයත් වේ. ''සෑම දෙයක් ම එහි සත්තාව පවත්නා තාක් දුරට ඥේය (දැන ගත හැකි) වන හෙයිනි'' සාධුත්වය යනු ආශාවට සම්බන්ධිතව සැලකෙන සත්තාව යි. ඇක්වයිනස් මුනිඳු සාධුත්වය නිර්වචනය කරන්නේ සෑම දෙයක් විසින් ම ආශා කරනු ලබන දෙය යනුවෙනි. මේ අනුව:

''දෙයක් අභිලාෂනීය වන්නේ එය පරිසමාප්තව පවත්නා තාක් දුරට පමණ ය. සෑම දෙනා හා සෑම දෙයක් ම තමාගේ ම පරිසමාප්තිය කැමති වන හෙයිනි. එහෙත් සෑම දෙයක් ම පරිසමාප්ත වන්නේ තථ්‍ය වන තාක් දුරට ය. එහෙයින් කිසි යම් දෙයක් පරිසමාප්ත වන්නේ එය පවත්නා තාක්

දුරට බව පැහැදිලි ය. එහෙයින් සාධුත්වය හා සත්තාව සැබවින් ම එක ම බව පැහැදිලි ය."

ඇක්වයිනස් මුනිඳු සෞන්දර්යය යන්න නිර්වචනය කරන්නේ "දුටු කල්හි සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන දෙය" යනුවෙනි. "කිසි යම් දෙයක සෞන්දර්යය හා සාධුත්වය මූලික වශයෙන් අනන්‍ය ය. [ඒ දෙක ම] ආකෘතිය නමැති එක ම දෙය මත පදනම් වී ඇති හෙයිනි. එහෙත් තර්කානුකූලව වෙනස් වෙයි." මක් නිසා ද යත්;

" සෞන්දර්යය ඥානන ඉන්ද්‍රියට සම්බන්ධ වෙයි. සුන්දර දේවල් යනු දුටු කල්හි සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන දේවල් හෙයිනි. එහෙයින් සෞන්දර්යය සැදුම් ලබන්නේ උචිත අනුපාතයෙනි. ඉන්ද්‍රිය පවා බුද්ධියකි. ඥානය මෙනි. ඉන්ද්‍රියයන් උචිත අනුපාතය සහිත දෙය දැක සුඛාස්වාදයට පත් වන හෙයිනි. ඥානය සමානත්වයෙන් ආකෘතියට සම්බන්ධ වන හෙයින් සෞන්දර්යය ආකෘතික හේතුවේ ස්වභාවයට අයත් වේ."

මෙහි සඳහන් කෙරෙන අනුපාතය නම් ඉන්ද්‍රිය ගෝචර වස්තුවේ ම ලක්ෂණයකි. එය පැහැදිලි ලෙසත් නො පමාවත් ග්‍රහණය කළ හැකි ය. නිදසුනක් වශයෙන්, ඉන්ද්‍රිය ගෝචර වස්තුවක් දෘෂ්ටියට ගෝචර කරන ලක්ෂණය නම් එහි පවත්නා අනුපාතය යි. දෘෂ්ටිය පැහැදිලි දෘෂ්ටිගෝචර දෙයට ප්‍රතිචාර දක්වයි. ලෝකයේ බුද්ධිගෝචර දෙයට බුද්ධිය ප්‍රතිචාර දක්වන්නාක් මෙනි. දැකීම හා තේරුම් ගැනීම යන මේ දෙක ම ඥානික ක්‍රියා ය. ඥානනය හෝ දැන ගැනීම යනු කිසි යම් දෙයක ආකෘතිය වියුක්ත කර ගැනීම යි. කිසි යම් දෙයක් ඒ දෙය බවට පත් කරන්නේ ආකෘතිය යි. එහෙයින් සමනන්තර ධ්‍යානනාත්මක සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන සෞන්දර්යය වස්තුවේ ආකෘතිය සමග සම්බන්ධ විය යුතු ය. අභිලාෂය "සෞන්දර්යය වෙත යොමු වන්නේ සෞන්දර්යය අනුපාත සහිත හෙයින් හා සුවිශේෂ හෙයින් ය."

ඇක්වයිනස් මුනිඳු සෞන්දර්යය සාකච්ඡා කරන තවත් වැදගත් ඡේදයක් මෙසේ ය:

"සුන්දරත්වය යනු සාධුත්වය ම යි. ඒ දෙක වෙනස් වන්නේ අංශකවලින් පමණි. සාධුත්වය යනු සියලු දෙනා ම පතන දෙය හෙයින් එය අභිලාෂය ශමනය කරන දෙය වෙයි. ඒ අතර සෞන්දර්යය යනු දකිනු ලැබීමෙන් හෝ ඥානනය කරනු ලැබීමෙන් අභිලාෂය ශමනය කරන දෙය යි. මෙහෙයින් ඉතා මත් ඥානකාරක ලෙස සැලකෙන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් සෞන්දර්යයට සම්බන්ධ වී ඇති ඇස හා කන යන ඉන්ද්‍රියයන් ය. ඒවා බුද්ධියට සේවය කරයි. මෙනයින් අපි සුන්දර දර්ශන හා නාද ගැන කතා කරමු. එහෙත් අතිකුත් ඉන්ද්‍රියයන්ට අරමුණු වන විෂය ගැන අපි සුන්දර යන යෙදුම නො යොදමු. අපි සුන්දර රස හා සුන්දර ගන්ධ ගැන කතා

නො කරමු. මෙලෙස සුන්දරත්වය ඥානන ඉන්ද්‍රිය සාධුත්වයට සම්බන්ධ කරයි. මෙතයින් සාධුත්වය යනු හුදෙක් අභිලාෂය තෘප්තිමත් කරන දෙය වන අතර සුන්දරත්වය යනු එය අවබෝධ කිරීම සුඛාස්වාදජනක වන්නා වූ දෙයකි.''

කරුණු තුනක් මෙහි දී සටහන් කර ගත මනා ය: (1) ඥානය ජනනය කිරීම පාදක කොට ගෙන උසස් හා පහත් වශයෙන් ඉන්ද්‍රියයන් බෙදීම. ඇස හා කන දිවට හා නාසයට වඩා උසස් කොට සලකා ඇත. මේ අනුව සුන්දර වන්නේ ඥානය ගෙන දෙන දැකීම හෝ ඇසීම යි. (එහෙත් මේ අදහස වෙනත් තැනක මඳක් වෙනස් කර ඇත. ''ඉන්ද්‍රියගෝචර වස්තුවල සෞන්දර්යයෙන් සුඛාස්වාදය සඳහා ම සුඛාස්වාදය විඳින්නේ මිනිසා පමණි.'' මේ අනුව සුන්දර යන්න ඥානය සමග සම්බන්ධ නො කෙරී වඩා පළල් අර්ථයක යෙදෙන සේ පෙනේ.) (2) සෞන්දර්ය ආස්වාදය යනු ආශා, අභිලාෂ යනාදියෙන් තොර නිෂ්කාම අනුභූතියකි යන පසු කාලීන අදහස පෙරදැක්මක් මෙහි ඇතැයි ඇතැමුන් කියා ඇතත් එසේ සිතීම දුෂ්කර ය. මෙහි අභිලාෂය ශමනය කිරීම යනුවෙන් අදහස් වන්නේ ඕනෑ ම සාධුත්වයක් අත්පත් කර ගත් කල්හි සිදු වන දෙය යි. (3) සෞන්දර්ය අනුභූතිය නිශ්චිතව ම ඥානය ගෙන දෙන්නකැයි මෙහි කියා ඇත. එහෙත් ඒ ඥානය ප්ලේටෝ හෝ ප්ලොටයිනස් කියූ ලෝකාතීත ඥානයක් නො වේ. ප්‍රතිමාව හෝ චිත්‍රය දැකීමෙහි දී අපගේ ඥානයට ගොදුරු වන්නේ එහි හැඩතල හා වර්ණ ය. ඒවා ලෝකාතීත නො වේ.

වෙනත් ඡේදයක දී ඇක්වයිනස් මුනිඳු සෞන්දර්යයට පහත සඳහන් කොන්දේසි ඇතුළත් වෙතැයි කියයි: (1) පරිපූර්ණත්වය හෝ පරිසමාප්තිය. ඒ නිසා ම අඩුලුහුඩු වූ ද හානි වූ ද දේ අසුන්දර වේ. (2) අනුපාතය හෝ සුසංවාදය. (3) දීප්තිය හෝ විශදත්වය. දීප්තිමත් වර්ණයෙන් යුක්ත දේවල් සුන්දර ය යි කියනු ලබන්නේ මෙහෙයිනි.

පළමු කොන්දේසියෙන් අදහස් කරන දෙය ඇක්වයිනස් මුනිඳු තමා ඊට දෙන නිදසුනින් මැනවින් පැහැදිලි කරයි: අඩුලුහුඩු වූ ද හානි වූ ද කැඩී බිඳී ගියා වූ ද වස්තුවක මේ කොන්දේසිය නැත. පරිපූර්ණත්වය යනු සමස්ත භාවය යි. සමස්තයට අයිති සියලු දෙය සමස්තය තුළ තිබීමෙන් මේ කොන්දේසිය සම්පූර්ණ වෙයි. අනුපාතය හෝ සුසංවාදය යන්නෙන් කුමක් අදහස් කරන ලද දැයි එතරම් පැහැදිලි නැත. ඔහු දේවධර්මාත්මක ගැටලුවලට මේ සංකල්පය යොදන ආකාරයෙන් එහි අර්ථය වටහා ගත හැකි ය. ක්‍රිස්තියානි ත්‍රිත්වයෙහි පුත්‍රයා තුළ සුසංවාදය ඇතැයි ඔහු කියයි. ඊට හේතුව මේ පුත්‍රයා පියාගේ ''විශද'' ප්‍රතිරූපය වීම යි. අනුපාතය යන්නෙහි පටු හා පළල් යන අර්ථ දෙකක් ඇතැයි ඔහු වෙනත් තැනක පවසා ඇත. පටු අර්ථයෙන් ''එයින් අදහස් වන්නේ එක් ප්‍රමාණයක් අතික්

ප්‍රමාණයට දක්වන එක්තරා සම්බන්ධතාවකි.'' පළල් අර්ථය කවරේ ද යත්;

''එක් දෙයක් වෙනත් දෙයකට දක්වන සෑම සබඳකමක් ම අනුපාතය යි කියනු ලැබේ. මේ අර්ථයෙන් ලෝක නිර්මාණයෙහි දෙවියන් වහන්සේට අනුපාතයක් පැවතිය හැකි ය. එම නිර්මාණය උන්වහන්සේ කෙරෙහි දක්වන්නේ ඵලයක් හේතුව කෙරෙහි දක්වන සබඳතාව ය. මෙලෙස දෙවියන් වහන්සේ විසින් නිර්මිත බුද්ධිය දෙවියන් වහන්සේ ඥානනය කිරීම සඳහා වූ අනුපාතයෙන් යුක්ත ය යි කිව හැකි ය.''

මේ පැහැදිලි කිරීම අනුව කලා කෘතියේ කොටස් අතර අනුපාතය ගැන කතා කළ හැකි ය. එහෙත් ඇක්වයිනස් මුනිඳුගේ සිතෙහි මූලික වශයෙන් පැවතුණේ කලා කෘතිය ඊට මුල් වූ ආදර්ශයට - ප්‍රතිමාව එයින් නිරූපිත මිනිසාට - දක්වන සබඳතාව යි.

දීප්තිය හෝ විශදත්වය යන්නෙහි අර්ථය තේරුම් ගැනීම පහසු ය. විශදත්වය යන්නෙහි වැදගත් ව්‍යංග්‍යාර්ථ ඇත. අපට එය මධ්‍ය කාලයේ පැවති ආලෝක සංකේතවාදය පිළිබඳ ප්ලේටෝනික සම්ප්‍රදායට සම්බන්ධ කළ හැකි ය. මේ අනුව ආලෝකය දිව්‍යමය සත්‍යයෙහි හා සෞන්දර්යයෙහි සංකේතයකැයි සැලකිණ. විශදත්වය යන්න ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ හෝ ඔහුගේ ගුරු ඇල්බර්ටස් මැග්නස්ගේ හෝ ''ද්‍රව්‍යයේ අනුපාතික කොටස් මත දිදුලන ආකෘතියේ ශෝභාව '' යන කියමන සමග ද සම්බන්ධ කළ හැකි ය. මේ අනුව ශෝභාව සෞන්දර්යයට අයත් ලක්ෂණයකි.

තවත් විසඳිය යුතු ප්‍රශ්නයක් නම් සෞන්දර්යය හා එහි කොන්දේසි තුන අතර සබඳතාව කවරේ ද යන්න යි. ඒවා ඉදිරිපත් කරමින් ඇක්වයිනස් මුනිඳු සෞන්දර්යය සඳහා මේ කොන්දේසි තුන අවශ්‍ය ය යි කියයි. එහෙත් වෙනත් තැන්වල ඔහු කියන්නේ ''සෞන්දර්යය උචිත අනුපාතයෙන් සෑදුම් ලබයි'' යනාදිය යි. මෙයත් සෞන්දර්යයේ කොන්දේසියක් සේ පෙනේ. අනිවාර්යයෙන් ම මානසික ප්‍රතිචාරයේ දී හෙවත් ඍජු සංජානනයෙහි දී හෝ බුද්ධිමය ග්‍රහණයේ දී හට ගන්නා සුඛාස්වාදය ඇත. මෙය ද කොන්දේසියක් සේ පෙනේ. එහෙත් සෞන්දර්යයේ අවශ්‍ය හා සෑහෙන කොන්දේසි වන වස්තුවල යට කී ලක්ෂණ තුන ඇත. සෞන්දර්යය පවතින්නේ ඒ ලක්ෂණ තුළ ය. සෞන්දර්යය යනු සාමූහිකව ගත් මේ කොන්දේසි තුනට වෙනත් නාමයක් ද? සුඛාස්වාදය ලැබෙන්නේ මේ කොන්දේසි තුනෙන් ද? එසේ නැත හොත් සෞන්දර්යය යනු මේ කොන්දේසි මත රඳා පවතින්නේ නමුදු ඒවායින් වෙනස් වූ තුන් වන දෙයක් ද? ඇක්වයිනස් මුනිඳුට අනුව සෞන්දර්යය යන්න සෑම තන්හි දී ම එකිනෙකින් වෙනස් වන දෙයකි: සෑම තන්හි ම එය එකක් නො වේ. සාධුත්වයේ රූපයක් වන එය පුද්ගලයන්ට ආරෝපණය කළ හැකි ය. සෑම වස්තුවක ම ඊට ම අයත් වූ සෞන්දර්යයක් ඇතැයි කියා ඇත. එක් ශරීරයක සෞන්දර්යය

වෙනත් ශරීරයක සෞන්දර්යයෙන් වෙනස් වෙතැයි ද කියා ඇත. මේ අනුව සෑම සුන්දර දේවලට ම පොදු වූ තනි සෞන්දර්යයක් නැත. තිබෙන්නේ සෞන්දර්යය නමැති ගුණයන්ගේ පවුලකි. කොතැන හෝ දක්නට ලැබෙන කල්හි එය අගය කළ යුතු ය. පරිපූර්ණත්වය, අනුපාතය හා විශදත්වය සෑම තන්හි දී ම එක ම නම් සෞන්දර්යය ඒවා සමග අනන්‍ය විය නො හැකි ය. එක් සුන්දර වස්තුවක් තවෙකක් සමග අනන්‍ය නො වන හෙයිනි. එහෙත් මේ ලක්ෂණ ඒ ඒ තන්හි දී විවිධාකාර වූ අනන්ත රූප ගෙන සෞන්දර්යය බිහි කළ හැකි ය.

මධ්‍ය කාලීන අර්ථ ව්‍යාඛ්‍යාන න්‍යාය

මධ්‍ය කාලීන දාර්ශනිකයන් සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය පිළිබඳව වැදගත් අදහස් ප්‍රකාශ කළ බව අපි දුටිමු. ඒ ඇතැම් අදහස් වර්තමාන සෞන්දර්ය විද්‍යාව තුළ මහත් ඵල දැරී ය. එහෙත් ඔවුහු වර්තමාන අර්ථයෙන් කලාව පිළිබඳ න්‍යායක් විස්තාරණය කිරීමට තැත් නො කළහ. කලාව යනුවෙන් මධ්‍ය කාලයෙහි දී අදහස් කෙරුණේ පහත සඳහන් දෑ ය: (1) "යාන්ත්‍රික" හෝ "සේවක කලා." එනම්, ප්‍රායෝගික තාක්ෂණය. (2) "විභූෂණ කලා." එනම්, ව්‍යාකරණය, වාගාලංකාරය, තර්ක ශාස්ත්‍රය, සංගීතය, අංක ගණිතය, ජ්‍යාමිතිය හා තාරකා ශාස්ත්‍රය. (3) "දේවධර්මාත්මක කලා." චිත්‍ර කලාව හා ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය යාන්ත්‍රික කලාවන්ට ද කාව්‍යය වාගාලංකාරයට ද සංගීතය අංක ගණිතය, ජ්‍යාමිතිය හා තාරකා ශාස්ත්‍රය අයත් වූ කලා පොකුරට ද අයත් වූ අතර සෞන්දර්යය පිළිබඳ ගැටලුව අයත් වූයේ දේවධර්මයට ය. එකල ලලිත කලාවන් එක් කොට සලකන සංකල්පයක් නො වී ය. ලලිත කලා සුවිශේෂ දාර්ශනික ගැටලුවක් මතු කළේ ද නැත.

එනමුත් සෞන්දර්යය පිළිබඳ න්‍යාය කලාවේ ස්වභාවය කවරේ ද යන ප්‍රශ්නයට ඉඳුරා ම සම්බන්ධ ය. මධ්‍ය කාලීන දර්ශනවාදීන්ගේ උනන්දුව හා බුද්ධි කුතුහලය දල්වන ලද්දේ ස්වභාව ධර්මයේ හා මිනිසාගේ සෞන්දර්යය යනු කුමක් ද යන ගැටලුව විසින් පමණක් නො වේ. වෙනත් අතකින් ද ක්‍රිස්තියානි දර්ශනවාදය සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ පසු කාලීන ඉතිහාසයට මහත් ජවයක් සැපයූ චින්තන මාර්ගයක් විවර කළේ ය. මෙහි ලා ක්‍රිස්තියානිය ඉදිරිපත් කළ අභිනව්‍ය අදහස් තුනක් සුවිශේෂ වැදගත්කමක් දරයි.

පළමු කොට, ලෝක නිර්මාණය පිළිබඳ ක්‍රිස්තියානි න්‍යාය පැවතුණි. මේ අනුව දෙවියන් වහන්සේ ශුන්‍යයෙන් ස්වාභාවික විශ්වය නිර්මාණය කළ සේක. උන්වහන්සේ එසේ කළේ කිසි යම් ආකාරයකින් මේ විශ්වයට

උපතක් දීමෙන් හෝ එය හැඩ ගැස්වීමෙන් හෝ මූලද්‍රව්‍යය දිව්‍යමය ආකෘති අනුව සකස් කිරීමෙන් හෝ නො ව කලින් කිසිවක් නො තිබූ තන්හි කිසිවක් තැනීමෙනි. මේ න්‍යාය දුෂ්කර වූ දේවධර්මාත්මක හා පාරභෞතික ගැටලු මතු කළේ ය. දෘශ්‍යමාන ලෝකයත් එය නිර්මාණය කළ අදෘශ්‍යමාන හේතුවත් අතර සබඳතාව කවරේ ද යන්න පිළිබඳ නව සංකල්පයක් අවශ්‍ය විය. මීට පෙර කිසි කලෙක නො වූ පරිදි මූලික අර්ථයකින් විශ්වය දෙවියන් වහන්සේගේ කෘතිය බවට පත් විය. මේ විශ්වයේ ස්වභාවය තුළ එහි සම්භවයේ - දෙවියන් වහන්සේගේ - සලකුණු දිස් විය යුතු ය යි ද කෙතරම් අවිශද ලෙස හෝ දූරස්ථ ලෙස වුවත් එය තැනූ තැනැත්තාගේ - දෙවියන් වහන්සේගේ - සාධුත්වය හා සෞන්දර්යය එතුළ පිළිබිඹු විය යුතු ය යි ද අපේක්ෂා කෙරුණි. ද්‍රව්‍යය විඥානයට ප්‍රතිපක්ෂ වූවක් ලෙස කල්පනා කිරීමට ඇතැම් කිතුනු චින්තකයන්ට හැකි විය. එහෙත් ලෝක නිර්මාණ න්‍යායට අනුව ද්‍රව්‍යය ලෝක නිර්මාණයට පෙර සිට සදාකාලිකව හෝ දෙවියන් වහන්සේගේ ලෝක නිර්මාණ කාර්යයට ප්‍රතිරෝධීව හෝ නො පවතින හෙයින් ස්වභාව ධර්මය දිව්‍යත්වයේ ජීවමාන සංකේතයක් ලෙස විවරණය කිරීම ස්වාභාවික විය.

දෙවනුව, ක්‍රිස්තියානියේ මූලික සංකල්පය වූයේ මූර්තිමත් වීම යි; ශුද්ධ ලියවිලිවල කලින් ප්‍රකාශ කොට තිබූ වචනය මූර්තිමත් වී ත්‍රිත්වයේ දෙවැන්න වන පුත්‍රයා ක්‍රිස්තුන් වහන්සේ ලෙස මානව රූප ලැබ එයින් ඉතිහාසය අර්ථවත් විය. මේ ගැඹුරු ගුප්තාව තුළ සංකේතය පිළිබඳ තවත් සංකල්පයක් ගැබ් වේ: එනම්, දිව්‍යමය සත්‍යය, දිව්‍යමය වචනය දරා සිටින නමුත් යම් ලෙසකින් එයින් වෙනස් වූ ක්‍රිස්තුන් වහන්සේගේ ශරීරය නමැති භාජනය හෝ වාහනය. මුල් කාලයේ ඇතැම් පූජකවරුන් දිව්‍යමය සත්‍යයත් ක්‍රිස්තුන් වහන්සේගේ ශරීරයත් අතර මේ සබඳතාව ප්ලේටෝගේ ආකෘතියත් එය දරා සිටින ද්‍රව්‍යයත් අතර සබඳතාවට සමාන කිරීමට තැත් කළ ද පසු කාලයෙහි දී ඒ සඳහා වෙනත් අලුත් සංකල්ප අවශ්‍ය විය.

තුන් වනුව, ක්‍රිස්තියානිය පරණ තෙස්තමේන්තුව හා නව තෙස්තමේන්තුව යනුවෙන් දිව්‍යමය පිටක දෙකක් පිළිගති. මෙයින් සංකීර්ණ ගැටලු මතු විය. ශුද්ධ වූ ලේඛන වශයෙන් බයිබලයේ පොත් තේරුම් කර දීම සඳහා ව්‍යාඛ්‍යාන විධික්‍රමයක් වර්ධනය කිරීම අවශ්‍ය විය. තව ද මුල් ක්‍රිස්තියානීන් නව තෙස්තමේන්තුවේ එන සිද්ධීන් පරණ තෙස්තමේන්තුවේ පෙර දකින ලද දේවල් ය යන තමාගේ න්‍යාය බිහි කළ පසු මේ පෙරදැකීම පැහැදිලි වන අයුරු පරණ තෙස්තමේන්තුව තේරුම් කරන්නේ කෙසේ ද යන ගැටලුව මතු විය. එමෙන් ම කිතුනුවන් මිථ්‍යාදෘෂ්ටික ගර්හිත විද්‍යා යැයි සැලකූ කාව්‍ය, නාටක හා ඉතිහාස යන ලෞකික ලේඛනවලින් ශුද්ධ වූ ලේඛන මූලික වශයෙන් වෙනස් වූ හෙයින් මේ වෙනස පහදා තහවුරු කළ යුතු විය.

මුල් ම කාලයේ කිතුනු පිතෘවරු - වෙසෙසින් ම ක්ලෙමන්ට් හා ඔරිගන් - බයිබලයේ පාඨ අටුවා කොට එමගින් විචිකිච්ඡා දුරු කරන්නා වූත් මිථ්‍යාදෘෂ්ටීන් ඛණ්ඩනය කරන්නා වූත් දේවධර්මයක් මතු කර ගැනීමේ මේ තුන් වන ගැටලුවට මුහුණ දුන්හ. මේ අටුවාමය අරමුණ ඉටු කර ගැනීම සඳහා බොහෝ කටයුතු ඉටු කිරීම අවශ්‍ය විය: ගූඪ වූ බයිබල් පාඨ පැහැදිලි කොට ඒවායේ අරුත් ප්‍රකට කළ යුතු විය; එකිනෙකට පටහැනි සේ පෙනෙන පාඨ එකිනෙකට සැමැන්විය යුතු විය; වැදගත් කරුණු පිළිබඳව ධර්මයේ එන සංක්ෂිප්ත කියමන් විස්තාරණය කොට පරිපූර්ණ න්‍යායන් ගොඩ නැංවිය යුතු විය. ඉතිහාසය පිළිබඳ පාණ්ඩිත්‍යය, පෙළ විවේචනය හා දාර්ශනික විමර්ශනය ඇතැම් දුරකට මේ ගැටලු විසඳීමට උපකාරී විය. එහෙත් ඊට වඩා සූනම්‍ය හා ඵලවත් විධික්‍රමයක් ද ඒ සඳහා අවශ්‍ය විය. එය ක්‍රි. ව. පළමු වන ශතවර්ෂයේ ඇලෙක්සැන්ඩ්‍රියාවේ වාසය කළ ෆයිලෝ ජුඩීයස්ගේ අන්‍යාලාපාත්මක විධික්‍රමයෙන් සොයා ගන්නා ලදි.

හෝමර්ගේ හා හීසියඩ්ගේ අන්‍යාලාප ක්‍රමය ක්‍රි. පූ. 6 වන ශතවර්ෂයේ මුල් කාලයේ සිට භාවිත කෙරුණු අතර ප්ලේටෝගේ හා අන්‍යයන්ගේ විරෝධතා නො තකා පසු කාලීන ස්ටොයිකයන් විසින් තව දුරටත් ඉදිරියට ගෙන යන ලදි. යුදෙව් රබායිවරු ද තමන්ගේ ශුද්ධ වූ ලියවිලි විවරණය කිරීම සඳහා මේ විධික්‍රමය පරිහරණය කළහ. මේ ග්‍රීක හා යුදෙව් යන සම්ප්‍රදාය දෙක ම ෆයිලෝගේ විධික්‍රමය තුළ ඒකාබද්ධ විය. ඔහුගේ අරමුණ වූයේ තමා පිළිගත් ප්ලේටෝනිකවාදයේ මූලිකාංගවලට අනුරූප වන පරිදි පරණ තෙස්තමේන්තුවේ පොත් විවරණය කිරීම හා එම පොත්වල එන ආධ්‍යාත්මික සත්‍යයන් ඒවායේ සුවිශේෂ ඓතිහාසික සන්දර්භයන්ගෙන් උපුටා ගෙන සාර්වත්‍රිකත්වයට පත් කිරීම ය. අන්‍යාලාපකරණය චණ්ඩ වූ හා අපකීර්තිය ඇති කරන දෑ උදාර දෑ බවට පරිවර්තනය කිරීම මගින් ශුද්ධ වූ සත්‍යය පිරිසිදු කිරීමේ ක්‍රමයක් ද විය. ඔරිගන් ෆයිලෝගේ අන්‍යාලාපාත්මක විධික්‍රමය පිළිගති. ඇම්බ්‍රෝස් හා හිලරි විසින් එය ඇලෙක්සැන්ඩ්‍රියාවේ සිට බටහිරට ගෙන යන ලදි. ජෙරෝම්, ඔගස්ටින් හා ග්‍රෙගරි එය තමන්ගේ ම ක්‍රමයෙන් පරිහරණය කළහ. අවසාන වශයෙන් මධ්‍ය කාලය විසින් එය බයිබලයට අටුවා කිරීමේ ප්‍රමිතිගත විධික්‍රමය ලෙස පිළිගන්නා ලදි. ඒ අතර ම එය ලෞකික ලේඛනවලට ද යොදන ලදි. මෙලෙස මේ විධික්‍රමය නිසා වර්ජිල්ගේ හා අනිකුත් ලේඛකයන්ගේ කෘති කිතුනුවන් විසින් කියවීමට උචිත දේ ලෙස පිළිගනු ලැබිණ. නිදසුන් වශයෙන්, ඔගස්ටින්ගේ කාලයේ දී වර්ජිල්ගේ කෘතියක් මෙසියස් වහන්සේගේ පහළ වීම පිළිබඳ අනාවැකියක් ලෙස විවරණය කරන ලද අතර ඊනයිඩ් නම් කෘතියට කිතුනු අර්ථ කථනයක් සපයන ලදි.

අන්‍යාලාපාත්මක ක්‍රමය පිළිගැනීම යුක්තියුක්ත විය. දිව්‍යමය සත්‍යය කෙළින් ම, තෙමේ ම, පරිසමාප්ත ලෙස, අර්ථ හානියෙන් හා විකෘත වීමෙන් තොරව මිනිසුන්ගේ භාෂාව මගින් සන්නිවේදනය වීම අපේක්ෂා කළ නො හැකි විය. එහෙයින් දෘශ්‍යමාන ලිඛිත පෙළ ඉක්මවා ඊට ඔබ්බෙහි පවත්නා අදෘශ්‍යමාන අරුත් සෙවීමේ විධික්‍රමයක් සොයා ගත යුතු විය. එහෙත් බයිබලයේ එන ඕනෑ ම චරිතයක්, වස්තුවක් හෝ සිද්ධියක් කිසි යම් වියුක්ත ගුණයක් හෝ ක්‍රිස්තියානි සත්‍යයක් වෙනුවෙන් පෙනී සිටිය හැකි ය යි පිළිගැනීමෙන් පසුව නිවැරදි අර්ථ ව්‍යාඛ්‍යාන වැරදි අර්ථ ව්‍යාඛ්‍යානවලින් වෙන් කර ගන්නේ කෙසේ ද යන ගැටලුව මතු විය. ෆයිලෝගේ අන්‍යාලාප ඇතැම් විට කිසි ම සීමාවකින් තොරව රිසි සේ පියාසර කරන ඒවා විය. මෙය උපමනාවට වඩා දුර යනැයි යන බිය පැරණි කිතුනු පූජකයන් තුළ ඇති විය. වාච්‍යාර්ථයෙන් ගත යුත්තේ බයිබලයේ කවර ඡේද ද, අන්‍යාලාපාත්මකව ගත යුත්තේ කවර ඒවා ද යනු තීරණය කරන්නේ කෙසේ ද යන්න ගැන පැහැදිලිකමක් නැති විය. තව ද අන්‍යාලාපාත්මක ඡේදයන්හි අර්ථය දුරස්ථ හා වියුක්ත වීමට ඉඩ දිය යුත්තේ කෙතෙක් දුරට ද යනු ද නො පැහැදිලි විය.

ෆයිලෝ හා ක්ලෙමන්ට් අනුයමින් ඔරිගන් සෑම බයිබල් ඡේදයක ම බැලූ බැල්මට පෙනෙනවාට වැඩි ගැඹුරු අර්ථයක් ඇතැයි කී ය. බයිබල් ව්‍යාඛ්‍යාකරුවා කළ යුත්තේ බවුතිස්මය සංකේතවත් කරන රතු මුහුද වැනි සාමාන්‍යයෙන් අන්‍යාලාපගත කළ හැකි දේවල් පමණක් පරණ තෙස්තමේන්තුවෙහි සෙවීම නො වේ. කළ යුතු වන්නේ සෑම සිද්ධියක ම උච්චතර අර්ථය හෙළි කිරීම යි. බයිබල් භාෂාව දැන උගත් කිතුනුවාගෙන් නො ව සාමාන්‍ය මිනිසාගේ ඇසින් ආභ්‍යන්තරික හා සාධුතර සත්‍යය සඟවන ආවරණයක් වන හෙයිනි. ඇතැම් බයිබල් ඡේදවල වාචික, සදාචාරාත්මක හා ආධ්‍යාත්මික හෙවත් ගුඪ යනුවෙන් අර්ථ වර්ග තුනක් ඇතැයි ඔරිගන් කීවේ ය. නිදසුන් වශයෙන්, ගීතවල ගීතයෙහි එන සිගාලයන් සිගාලයන් ම ලෙස වාච්‍යාර්ථයෙන් හෝ පුද්ගලයා විපතට පත් කරන පාපකර්ම ලෙස සදාචාරාත්මක අර්ථයෙන් හෝ කිතු සසුනට පහර දෙන මිථ්‍යාදෘෂ්ටි ලෙස ආධ්‍යාත්මික අර්ථයෙන් හෝ තේරුම් ගත යුතු ය. ඇතැම් ඡේදවල සදාචාරාත්මක අර්ථයක් නැත. ඇතැම් ඡේදවල වාච්‍යාර්ථයක් පවා නැත. "ඔබගේ ඇස ඔබට වේදනා ගෙන දෙන්නේ නම් එය ගළවා දමනු" යි කී තන්හි වාච්‍යාර්ථය හාස්‍යජනක වන හෙයින් එහි වාච්‍යාර්ථයක් නැත. එහෙත් බයිබලයේ සෑම තන්හි ම ආධ්‍යාත්මික හෙවත් ගුඪ අර්ථයක් ඇත. සෑම වස්තුවක් ම දෙවියන් වහන්සේගෙන් පහළ වන හෙයින් ආධ්‍යාත්මික ගුණයක් හෝ සත්‍යයක් වෙනුවෙන් පෙනී සිටිය හැකි වීම ද දේව ආවේශය ගැබ් වන බයිබලයෙහි ඊට දිය හැකි උච්චතම

අර්ථය ගැබ් නො වනු නො විය හැකි වීම ද ඊට හේතුව යි.

ඔගස්ටින් මුනිඳු මේ ගැටලුව විසඳීමට පිළිපන්නේ ය. බයිබල් ව්‍යාඛ්‍යාකරු ඡේදයෙහි යෙදී ඇති පද හා අර්ථය අතර වෙනස වටහා ගත යුතු ය යි ඔහු කියයි. මෙහි දී අර්ථය පදවලට වඩා මහත් සේ වැදගත් වෙයි. ආත්මය ශරීරයට වඩා වැදගත් වන්නාක් මෙනි. අර්ථය පද පිටුපස සැඟවී සිටී. එය අනාවරණය කළ යුතු ය. ඔගස්ටින් මුනිඳුට අනුව අර්ථ ව්‍යාඛ්‍යානයෙහි දී සැඟවී ඇති අරුත් නිරාවරණය කිරීමෙන් සුවිශේෂ සෞන්දර්යාත්මක වින්දනයක් ලැබේ. එසේ විවරණය කරන ලද අරුත් කියවීමෙන් ද එම සෞන්දර්යාත්මක වින්දනය ම ලැබේ. දෙවියන් වහන්සේ විසින් ප්‍රකාශිත සත්‍යයෙහි දුෂ්කර වූ සෞන්දර්යයක් ඇත. එය වින්දනයක් වන්නේ එය ග්‍රහණය කිරීම සඳහා මනස භාෂාවේ දුර්බෝධත්වය විනිවිද යා යුතු බැවිනි. "සාලංකාර යෙදුම් පරිහරණය කිරීම නිසා දිව්‍යසිවරුන් වඩාත් ගූඪ ලෙස පෙනෙන්නේ නම් ඔවුන්ගේ අරුත් පැහැදිලි කළ කල්හි ඔවුහු වැඩි ආනන්දයක් ගෙන දෙති." එහෙත් ගැටලුව වන්නේ කිසි යම් පෙළක් වාච්‍යාර්ථවත් ද සාලංකාර දැයි නිශ්චය කර ගැනීම යි. ඔගස්ටින් මුනිඳු මීට රුචිකර විසඳුමක් ඉදිරිපත් කරයි: ශුද්ධ වූ ලියවිලිවල කර්තව්‍යය වන්නේ කිතුනු දයාව වර්ධනය කිරීම යි. එනම්, දෙවියන් වහන්සේ ම සඳහාත් දෙවියන් වහන්සේ ම කෙරෙහිත් දෙවියන් වහන්සේ සඳහා තමන්ගේ අසල්වැසියා කෙරෙහිත් දයාව කරා ආත්මය නැංවීම යි. ශුද්ධ වූ ලියවිලිවල නිවැරදි අර්ථය නම් අනිවාර්යයෙන් ම මේ කර්තව්‍යය ඉටු කරන අර්ථය බව මෙයින් නිගමනය වේ. "සෑම විට ම විධික්‍රමය මෙය යි: ජීවිතයේ පාරිශුද්ධියට හෝ ධර්මයේ සත්‍යයට වාච්‍යාර්ථයෙන් සම්බන්ධ කළ නො හැකි දෙයක් බයිබලයේ ඇත් නම් එය සාලංකාර ලෙස ගත යුතු ය. සාලංකාර ඡේද සම්බන්ධයෙන් පහත සඳහන් නීතිය පිළිපැදිය යුතු ය; දයාව වර්ධනය කරන්නා වූ අර්ථ ව්‍යාඛ්‍යානයක් ලැබෙන තෙක් ම කියවන ලද දෙය අනලස්ව මනසින් ආවර්ජනය කළ යුතු යි." පෙළෙහි සැඟවී තිබෙන සැබෑ අර්ථය ශ්‍රද්ධාබුද්ධි සම්පන්න පාඨකයා වෙත නිතර ම මතුව එයි. ඔහු පෙළ වෙත එළඹිය යුත්තේ නිසි මානසික තත්වයෙන් යුතුව ය. පෙළ තේරුම් ගැනීම සඳහා වාගාලංකාර ශාස්ත්‍රය හා අලංකාරෝක්ති පිළිබඳ දැනුම ද ස්වභාව ධර්මය පිළිබඳ විද්‍යාත්මක දැනුම ද අනිවාර්ය වන බව ඔහුට පෙනී යනු ඇත.

බයිබලයේ අර්ථවල මට්ටම් සතරක් පවතින බව ප්‍රථම වරට පෙන්වා දුන්නේ ජෝන් කේසියන් (ක්‍රි. ව. 360-435) ය. මෙය මධ්‍ය කාලයෙහි පිළිගත් අර්ථ විචාරය බවට පත් විය. ඔහු ඊට දුන් නිදසුන මෙසේ ය: පරණ තෙස්තමේන්තුවේ එන "ජෙරුසලම" යන්න (1) යුදෙව්වන්ගේ නගරයක් පිළිබඳ "ඓතිහාසික" සඳහනකි: (2) "අන්‍යාලාපාත්මක" මට්ටමේ දී එයින්

සඳහන් වන්නේ ක්‍රිස්තුන් වහන්සේගේ ශාසනය යි; (3) " සදාචාරාත්මක" මට්ටමේ දී එයින් පුද්ගලාත්මය සඳහන් වෙයි. (4) "සාදෘශ්‍ය" මට්ටමේ දී එයින් සැඳැහෙන්නේ දෙවියන් වහන්සේගේ දිව්‍යමය නගරය යි.

මේ අර්ථ විවරණ ක්‍රමයෙහි කරුණු දෙකක් ශාන්ත වික්ටර්හි හියු විසින් තව දුරටත් පැහැදිලි කරන ලදි. පළමුව, වාචික හා අනිකුත් මට්ටම් අතර සබඳතාව පවතී. හියු වාචික මට්ටම නො තකා අන්‍යාලාපාත්මක මට්ටම් තුන මහත්වයට නැංවූවන් විවේචනය කරයි. අන් සියලු ම මට්ටම් වාචික මට්ටමේ කාර්යයන් ය යි ඔහු අවධාරණය කරයි. "සිංහයා" යන්නෙහි වාච්‍යාර්ථය නො දත්තෙකුට එයින් අන්‍යාලාපාත්මකව ක්‍රිස්තුන් වහන්සේ අදහස් වන බව දැන ගන්ට බැරි ය. දෙවනුව, වාච්‍යාර්ථයෙහි ක්ෂේත්‍රය පවතී. මෙහි "වාච්‍ය" යන්න "රූපක" හෝ "සාලංකාර" යන්නට පටහැනි නො වේ. එයින් හුදෙක් අදහස් වන්නේ වචනවලින් කියවෙන වස්තුවෙහි සංකේතාත්මක ඇඟවුම් නො සොයා වචන අනුව ම අර්ථය ගැනීම යි. කිසි යම් පාඨයක් වාච්‍යාර්ථයෙන් කියවීමේ කාර්යයට භාෂාවෙන් උපුටා ගනු ලබන රීතිය, කාරක විභාගය, උපමා හා රූපක ඇතුළත් වේ. හියු "පදය", "අර්ථය" හා "වාක්‍යය" යන මේවා අතර වෙනසක් දකී. "අර්ථය" යනු ලේඛකයාගේ අභිප්‍රාය යි. "වාක්‍යය." යනු පදයෙන් හා අර්ථයෙන් උපුටා ගනු ලබන ගැඹුරුතර අර්ථය යි.

බයිබලයෙහි යෙදී ඇති රූපක උචිත පමණක් නො ව අවශ්‍ය ය යි කියා ද ඇක්වයිනස් මුනිඳු තර්ක කළේ ය. සකලවිධ ඥානය අර්ථයෙන් සම්භව වන නිසාත් මිනිසා ආධ්‍යාත්මික දේවල් පිළිබඳ සංකල්ප කරා ළඟා වන්නේ ද්‍රව්‍යමය දේවල් හරහා නිසාත් ය. එහෙත් ඒ අතර ම ඔහු දෙවියන් වහන්සේගේ සාරය ද්‍රව්‍යමය සාම්‍යයක් මගින් දැක ගත නො හැකි ය යි පවසයි. වාච්‍යාර්ථයට අයත් නො වන ඉහත කී අර්ථ තුන සඳහා "ආධ්‍යාත්මික අර්ථ" යන්න ඉදිරිපත් කරන ඔහු හියු අනුයමින් වාච්‍යාර්ථයට සාලංකාර අර්ථය ඇතුළත් වෙතැයි අවධාරණය කරයි. "අලංකාරය පමණක් නො ව අලංකාරගත වූ දෙය ද වාච්‍යාර්ථය යි. බයිබලය දෙවියන් වහන්සේගේ හස්තය ගැන සඳහන් කරන විට එහි වාච්‍යාර්ථය වන්නේ උන් වහන්සේට එබඳු අවයවයක් තිබුණු බව නො ව මේ අවයවයෙන් අර්ථවත් වන දෙය, එනම්, ක්‍රියාකාරී බලය යි."

බයිබලය විවරණය කිරීමේ ක්‍රමයක් වශයෙන් මේ මට්ටම් සතරේ අර්ථ විචාර ක්‍රමය දොළොස් වන, දහතුන් වන ශතවර්ෂවල ගුරුකුලයන්හි යාන්ත්‍රිකව උපයෝග කෙරිණි. "ඇඳ", "පර්වතය", "බැටළුවා" යනාදි වස්තු නාම සඳහා ශබ්දකෝෂ ලියන ලදි. එකී පද සම්බන්ධයෙන් මේ මට්ටම් සතර ම විස්තර කොට බයිබලයෙන් නිදර්ශිත කරන ලදි. සෑම අර්ථ මට්ටමකට ම විවිධ නිදසුන් කීපයක් සපයන ලදි. මේ සියල්ල අපට

අදාළ නො වේ. සාහිත්‍යය හා කලාව පිළිබඳ සාමාන්‍ය සංකල්පයක් සඳහා මේ අර්ථ විචාර ක්‍රමයෙන් වැටුණු පදනම පහත දැක්වේ: සෑම සාහිත්‍ය කලා කෘතියක් හා වචන රහිත සෑම කෘතියක් ම එක්තරා සංකේතයකි යන අදහස හට ගති. මෙහි අඩු තැන් පිරවීම සඳහා මධ්‍ය කාලයෙහි පහළ වූ තවත් සංකල්පයක් කෙටියෙන් සලකා බැලිය යුතු ය. ශුද්ධ වූ ලිඛිත වචනයත් බයිබලයේ සඳහන් වන වස්තුත් පමණක් නො ව සමස්ත ද්‍රව්‍යමය ලෝකය ම සංකේතාත්මකව විවරණය කළ යුතු ය යනු ඒ සංකල්පය යි.

මෙහි ලා ප්‍රධාන ආභාසය ලැබුණේ එකල දියෝනිසස් ඒරියෝපැගයිට් ය යි වරදවා සැලකුණු කිසි යම් ලේඛකයෙකුගේ පස් වන හෝ සය වන ශතවර්ෂයට අයත් කෘතියකිනි.

මේ ලේඛකයා මූලික අවධානය යොමු කළේ ආගමික භාෂාව පිළිබඳ ගැටලුව කෙරෙහි ය. ඔහු මතු කළ ප්‍රශ්නය මෙසේ ය; දෙවියන් වහන්සේ හා දිව්‍යමය ස්වභාවය සම්බන්ධයෙන් අස්ත්‍යාත්මකව හෝ නාස්ත්‍යාත්මකව කුමක් නම් අර්ථවත් ලෙස කිව හැක්කේ ද? අප පාවිච්චි කරන සියලු ම වචන ඉගෙන ගත යුත්තේ ලෞකික සන්දර්භවල නම්, එහෙයින් ම ඒවාට ආනුභූතික අභිධේයයන් තිබිය යුතු නම් අපගේ භාෂාව ලෝකෝත්තර සත්තාව ගැන කතා කිරීමට නිසි ලෙස යෙදිය හැකි වන්නේ කෙසේ ද? මේ ලේඛකයා සාමාන්‍ය වස්තු - නිදසුන් වසයෙන්, සතුන් - දිව්‍යමය දේවල් සඳහා පෙනී සිටිය හැකි ආකාරය පැහැදිලි කරයි. ක්‍රිස්තුන් වහන්සේ බැටළුවෙකු හෝ එඬේරෙකු ලෙස හැඳින්වීම බැලූ බැල්මට නො ගැළපෙයි. මෙයින් කම්පාවට පත් වන අපි ඒ සඳහා ගැඹුරු අරුතක් සොයමු. බයිබලයෙහි දෙවියන් වහන්සේ සඳහා යොදා තිබෙන විවිධ විශේෂණ පද විශ්ලේෂණය කරන ඔහු සාලංකාර අර්ථයෙන් හෝ සාදෘශ්‍ය අර්ථයෙන් ගත් කල්හි ඒවා යුක්තියුක්ත ය යි තර්ක කරයි.

දෘශ්‍යමාන වූ විශ්වයෙහි පවත්නා සෑම දෙයක් ම අදෘශ්‍යමාන වූ කිසි යම් දෙයක පිටපතකි යන අදහස උපුටා ගෙන තිබෙන්නේ ප්ලේටෝගේ ආකෘතිවාදයෙනි. ඒ කෙළින් ම නො ව ප්ලොටයිනස් හරහා ය. දෘශ්‍යමාන දේවල් අදෘශ්‍යමාන දේවල සංඥා ය යි කියා ඇත. භෞතික ලෝකයට අභෞතික වූ සංකේතාත්මක අරුතක් ආරෝපණය කිරීම ක්‍රිස්තියානීන් අත ඉතා ශුද්ධ වූ දෙයක් බවට පත් විය. මෙය මධ්‍ය කාලීන චින්තනයේ සෑම ක්ෂේත්‍රයක් තුළ ම ආධිපත්‍යය පැවැත්වී ය.

මේ අදහස බොනවෙන්චු මුනිඳු විසින් තව දුරටත් විස්තාරණය කරන ලදි. ඔහු කියන පරිදි විශ්වය විනිවිද යන පටිපාටිය නම් ලක්ෂණයක් ඇත. එය සාදනු ලබන්නේ එම විශ්වයේ කුඩා මහත් කොටස් අතර පවත්නා අනන්ත සාදෘශ්‍යයන් විසිනි. සෑම දෙයක් ම අන් සෑම දෙයක් සමඟ ම

වක්‍රව හෝ අවක්‍රව මේ සාදෘශ්‍යය නමැති සම්බන්ධතාව පවත්වයි. එය සෞන්දර්යාත්මක සම්බන්ධතාවක් සේ ගත හැකි ය. දෙවියන් වහන්සේ හා උන්වහන්සේගේ නිර්මාණය අතර සබඳතාව ද තේරුම් ගත යුත්තේ මෙලෙසිනි: "සමස්ත ලෝකය ම දිව්‍යමය ප්‍රඥාවේ ආලෝකය පිළිබිඹු වී, දීප්තිමත් වූ කැඩපතක් වැන්න. එය ආලෝකයෙන් උද්දීප්තිමත් වූ මහත් බිම් අඟුරක් වැන්න" නිර්මිත දේ හා දෙවියන් වහන්සේ අතර දුරෙහි අංශකයන් අපරිමිත හා අඛණ්ඩ වන නමුත් වස්තු ඒවායේ නිර්මාපකයා පිළිබිඹු ද නියෝජනය ද කරන අංශකයන් තුනක් වෙන් කොට හඳුනා ගත යුතු ය යි බොනවෙන්චු මුනිඳු පවසයි. "සෙවණැල්ලක්" යනු දෙවියන් වහන්සේගේ දූරස්ථ වූ ද ව්‍යාකූල වූ ද නිරූපණයකි. එම නිරූපණය සිදු වන්නේ ඇතැම් ලක්ෂණ මගිනි. එහෙත් දෙවියන් වහන්සේ ඒ සමග දක්වන හේතු ඵල සම්බන්ධය එම නිරූපණයෙහි විශේෂිතව නො දැක්වේ. "ලාංඡනයක්" යනු දෙවියන් වහන්සේගේ දූරස්ථ නමුදු විශද නිරූපණයකි. ලාංඡනය නිර්මිත සත්තාවේ ලක්ෂණයකි. එම නිර්මිත සත්තාව දෙවියන් වහන්සේට සම්බන්ධ ය. "ප්‍රතිමාවක්" යනු දූරස්ථ හා සමීප යන ලක්ෂණ දෙකෙන් ම යුතු නිරූපණයකි. එහි හේතුව පමණක් නො ව විෂය ද දෙවියන් වහන්සේ ය.

දෙවියන් වහන්සේ පටිපාටිය, මිනුම හා බර (දෙවියන් වහන්සේගේ ප්‍රථම ලාංඡන) අනුව සෑම දේ ම නිර්මාණය කළ බව සෑම ද්‍රව්‍ය වස්තුවක ම සාරයෙන් පෙනී යයි. සමස්තයක් වසයෙන් බලන කල්හි ලෝක නිර්මාණය දිව්‍යමය ප්‍රඥාව නිරූපණය කරන චිත්‍රයක් හෝ ප්‍රතිමාවක් වැන්න. එසේ නැත හොත් දෘශ්‍යමාන විශ්වය ශුද්ධ වූ ග්‍රන්ථයකි. තනි තනි නිර්මිත දේවල් එහි වචන ය. දුෂ්කර බසකින් ලියූ ශුද්ධ වූ ග්‍රන්ථයක් ලෙස එය තේරුම් කළ යුතු ය; තේරුම් කිරීම මගින් එහි කතුවරයා හෙවත් දෙවියන් වහන්සේ අනාවරණය කළ යුතු ය. ස්වාභාවික වස්තු එක්කෝ දේවල් වසයෙන් නැත හොත් සලකුණු වසයෙන් සැලකිය හැකි ය. එමෙන් ම බයිබලය ව්‍යාඛ්‍යා කිරීමට යොදන විධික්‍රම ස්වභාව ධර්මය ව්‍යාඛ්‍යා කිරීමට ද යෙදිය හැකි ය. අප ස්වභාව ධර්මයෙහි ගැබ් වන ආධ්‍යාත්මික අරුත් ග්‍රහණය කළ යුතු ය.

6

පුනරුදය

පුනරුදය යි හඳුන්වනු ලබන අවුරුදු දෙසීය (1401-1600) සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ වර්ධනයට එතරම් සේවාවක් නො කෙරුණු කාල පරිච්ඡේදයකි. මෙකල දෘශ්‍ය කලා, කාව්‍යය හා සංගීතය වෙත මුදා හැරුණු ඉමහත් නිර්මාණ ශක්තිය දෙස බලන විට මෙය පුදුමයට හේතු විය හැකි ය. මෙකල මේ කලාවන්හි සිදු වූ සුපුෂ්පිත වීම කලාවේ ස්වභාවය හා වැදගත්කම පිළිබඳව පසු කාලයේ දී කෙරුණු විමර්ශනයන්ට තුඩු දුනි.

ගුරුකුලවාදී දර්ශනවාදයේ වැදගත් චින්තන පද්ධති වන ඔගස්ටින් මුනිඳුගේ ද ස්කෝටස්ගේ ද ඕකම්ගේ ද පද්ධති මේ වන විට තහවුරු වී පැවතුණි. ශාස්ත්‍රීය ක්ෂේත්‍රවල ආධිපත්‍යය පවත්වමින් තිබුණු ඇරිස්ටෝටල්වාදය අනුක්‍රමයෙන් අභාවිත විය. මේ යුගයේ බල පැවැත්වූ නව දර්ශනවාදය වූයේ යළි පණ ගන්වන ලද ප්ලේටෝවාදය හෙවත් නව ප්ලේටෝවාදය යි. ඉගෙනීමට ද ඉගැන්වීමට ද මහත් සේ ගෝචර වූ එය නවතම විමර්ශනාත්මක හා ප්‍රායෝගික අංශවල දියුණුවක් ලැබී ය. පුනරුදයේ ප්ලේටෝවාදීන් සාකච්ජා කළ දේවල් ප්‍රායෝගික නො ව අතිශයින් කාල්පනික විය. එහෙත් ඔවුන්ගේ ඇතැම් ප්‍රධාන අදහස් පුනරුදය සංස්කෘතියේ නිදහස හා ප්‍රහර්ෂය බොහෝ සෙයින් වර්ධනය කළ අතර ඔවුන්ගේ පොදු දර්ශනවාදය සෞන්දර්ය විද්‍යාව සමග වැදගත් සබඳතා පැවැත්වී ය. ඔවුන්ගේ අවධානය ඇද ගත් ප්‍රශ්නවල ස්වභාවය තේරුම්

ගැනීමත් සෞන්දර්ය විද්‍යාවට ඔවුන් කළ සේවාව ඇගයීමත් සඳහා මේ සම්ප්‍රදායේ දර්ශනවාදීන් දෙදෙනෙකු සලකා බලමු. මොවුන් නම් මාසිලියෝ ෆිචිනෝ හා ජියෝර්දානෝ බෲනෝ ය.

නව ප්ලේටෝවාදය

පුනරුදය යුගයේ නව ප්ලේටෝවාදයෙහි ගාමක බලවේගය වූයේ මාසිලියෝ ෆිචිනෝ (1433-1499) ය. ප්ලේටෝගේ සම්පූර්ණ කෘති සංග්‍රහය ද ප්ලොටයිනස්ගේ කෘති ද ලතින් භාෂාවට පරිවර්තනය කරන ලද්දේ ඔහු විසිනි. ඔහු සෞන්දර්ය විද්‍යාව හා සම්බන්ධ වන පාරභෞතික ගැටලු සාකච්ඡා කරයි. ඔහුගේ දර්ශනවාදය ප්‍රධාන වශයෙන් ම ප්ලේටෝ, ප්ලොටයිනස්, ඇරිස්ටෝට්ල්, ඔගස්ටින් මුනිඳු, ඒරියොපෙගයිට් යන මොවුන්ගේ හා වෙනත් අයගේ අදහස්වල සංකලනයකි. එහෙත් ඔහු ඒ අදහස් නව උද්යෝගයකින් පිළිගෙන ද නව ආකාරයන්ගෙන් අනුසන්ධාන කොට ද ඇත. ඔහුගේ මේ දර්ශනවාදය 16 වන ශතවර්ෂයේ දී මහත් සේ ප්‍රචලිත විය.

ෆිචිනෝ දේවනිර්මිත ලෝකය විස්තර කරන්නේ මෙසේ ය: "සියලු ම [ප්ලේටෝනික] ආකෘතිවල හා චෛතන්‍යවල සංකලනයක් වූ මේ ලෝකය යනු ක්‍රමවත් බව යි. සෞන්දර්යය යනු මේ ක්‍රමවත් බවේ මනෝහාරිත්වය යි." අනතුරුව ප්‍රේමය යන්න "සෞන්දර්යය කෙරෙහි ප්‍රේමය" යනුවෙන් නිර්වචනය කොට ඇත. සාධුත්වයේ සෞන්දර්යය යන අංශය හරහා සාධුත්වය කරා ආකර්ෂණය වීම සෞන්දර්යය යි. මේ සෞන්දර්යය නමැති ලාවණ්‍යය පවතින්නේ මූලිකාංගයන්ගේ සුසංවාදයෙහි ය: ආත්මයේ සද්ගුණයන්හි ද දෘශ්‍යගෝචර දේවල වර්ණයන්හි හා රේඛාවන්හි ද සංගීතයේ තානයන්හි ද සුසංවාදයෙහි ය. "ආත්මයේ සෞන්දර්යය මනසින් ද කයේ සෞන්දර්යය දෑසින් ද නාදයේ සෞන්දර්යය සවනින් ද සංජානනය කරනු ලැබේ."

සෞන්දර්යය අභෞතික විය යුතු ය යි ෆිචිනෝ තර්ක කරයි. එය පෙනෙන දේවල හා ඇසෙන නාදවල මෙන් ම සද්ගුණයන්හි ද ලක්ෂණයක් වන බැවිනි. එබඳු "ලක්ෂණයක්" කෙසේ නම් භෞතික වන්නේ ද? ආලෝකය ද අභෞතික ය යි ඔහු පවසයි. සෞන්දර්යය අභෞතික වන්නේ ද එලෙස ම ය. ප්ලොටයිනස්ගේ තර්ක පරිහරණය කරමින් ඔහු භෞතික පදවලින් සෞන්දර්යය විශ්ලේෂණය කිරීමේ ප්‍රයත්න ප්‍රතික්ෂේප කරයි. "සෞන්දර්යය යනු කිසි යම් වස්තුවක කොටස් ඒකාබද්ධ වී තිබෙන ආකාරය හෝ වර්ණයන්ගේ රුචිකරත්වය සමග එක් වූ ප්‍රමාණය හා අනුපාතය හෝ නො වේ." සෞන්දර්යය නම් ඒවා ය යි ගත හොත් සුන්දර

විය හැක්කේ කොටස්වලින් යුක්ත දේවල් පමණක් වන බැවිනි; කොටස් රහිත රත්රන් සුන්දර නො වන බැවිනි. එනමුදු අනික් අතින් සංකීර්ණ භෞතික වස්තුවක් වින්‍යාසය, අනුපාතය හා අලංකරණය විසින් සකසනු ලබන තෙක් සෞන්දර්යය අත් කර නො ගනී. එවැන්නකට සෞන්දර්යය ලැබෙන්නේ එසේ සකසනු ලැබීමෙන් පසුව ය. නිදසුන් වසයෙන්, මානව පුද්ගලයෙකු සලකා බලමු:

"එසේ නම් ශරීරයේ සෞන්දර්යය යනු කිම? ශරීරය නමැති [ප්ලේටෝනික] ආකෘතිය ඇතුළු වීම නිසා එතුළ බබළන ක්‍රියාකාරිත්වය, ප්‍රසන්නතාව හා ලාලිත්‍යය යන මේවා එහි සෞන්දර්යය යි. ද්‍රව්‍යය මැනවින් සකසනු ලබන තෙක් මෙබඳු දීප්තියක් ද්‍රව්‍යය මතට ආරෝපණය නො වේ."

ප්ලේටෝනික ආකෘතිය ඇතුළු වීම යනු කිමැයි පහත දැක්වේ: වීදියක් දිගේ ඇවිද ගෙන යන අපට කිසි යම් පුද්ගලයෙක් මුණ ගැසෙයි. ඔහු එකෙණෙහි ම අප ආකර්ෂණය කර ගනී. මීට හේතුව කවරේ ද? මනා අනුපාතයෙන් යුත් පුද්ගලයෙකුගේ පෙනුම හා හැඩය සහිත ඔහු මිනිසා පිළිබඳ සංකල්පයට ඉතා මත් පැහැදිලි ලෙස අනුකූල වීම යි. සියලු දෙයෙහි ම නිර්මාපකයාගෙන් ලබා ගත් එම සංකල්පය අපගේ ආත්මයන් තුළ රැඳී පවතී. අප දක්නා මිනිසා මේ සංකල්පයට සම වෙයි. මෙලෙස මිනිසා පිළිබඳ ප්ලේටෝනික ආකෘතිය වීදියේ හමු වන මිනිසා කෙරෙහි දක්නා ලැබේ.

විවිධාකාර සෞන්දර්ය වර්ග ඇත. ඒවා මේ ආකාරයෙන් සුන්දර වන්නේ කෙසේ දැයි පිවිනෝ පැහැදිලි නො කරයි. එහෙත් ඔහු සකලවිධ සුන්දරත්වයෙහි ලෝකාතීත මූලිකාංගයක් දක්නා බව පැහැදිලි ය. මේ මූලිකාංගය හරහා සෞන්දර්යය අපගේ සෞන්දර්යකාමය උච්චතම මට්ටම් කරා ගෙන යමින් දිව්‍යමයත්වය ධ්‍යානනය කිරීම සඳහා අපට මාවතක් පාදයි.

පිවිනෝ කියන මේ සෞන්දර්යකාමය පෙර දාර්ශනිකයන් කී සෞන්දර්යකාමයට වඩා ගතික ස්වභාවයකින් යුතු ය. එය දේවල සෞන්දර්යයෙන් පටන් ගෙන දිව්‍යමයත්වය කරා නැග යයි. ඒ අතර ඔහු ප්ලේටෝ ප්‍රතිෂ්ඨා කොට ගෙන ධ්‍යානන න්‍යායක් කෙටුම්පත් කරයි. එය ඔහුගේ ආගමික ඥාන විභාගයට මෙන් ම සෞන්දර්ය විද්‍යාවට ද වැදගත් වේ. ධ්‍යානනය යනු ආත්මය කයින් ද භෞතික දේවල් පිළිබඳ උනන්දුවෙන් ද ඇතැම් දුරකට පසු බැසීම හෝ වෙන් වීම යි. මෙයින් හට ගන්නා අභ්‍යන්තර අනුභූතියේ දී ශුද්ධ බුද්ධිමය විඥානයක් හට ගනී. එම විඥානයට ප්ලේටෝනික ආකෘති ගෝචර වේ. එම විඥානය ලබන තැනැත්තා විශ්වයේ සදාකාලික ක්‍රමවත් බවින් වට කරනු ලැබ පහත් සංවේගයට පත් වෙයි. සෑම නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවක දී ම මේ අනුභූතිය

හට ගනිතැයි ෆිචිනෝ පවසයි. එහි දී එක්තරා අභ්‍යන්තර චිත්තෛකාග්‍රතාවක් හට ගන්නා හෙයිනි. සෑම කලා නිර්මාණ කාර්යයක දී ම අවධානය යොමු වන්නේ නො පවත්නා දෙයක් කෙරෙහි ය. එය චිත්තගත දෙයක් ලෙස හෝ අනාගතයේ පහළ වන දෙයක් ලෙස විනා සැබවින් නො පවතී. නිර්මාණය අවසානයේ දී, එනම්, අනාගතයේ දී පහළ වන දෙය කලාකරුවාගේ සිත තුළ පවතී. කලාකරුවාගේ පූර්ණ අවධානය එය වෙත ඒකාග්‍ර වී ඇත. (මෙහි දී ෆිචිනෝ "කලාව" යන්න සලකන්නේ එහි මධ්‍ය කාලීන අර්ථයෙන් "ශිල්පය" ලෙස ය.) කලා නිර්මාණයේ දී ඇති වන ඒ චිත්තෛකාග්‍රතාවේ දී ආත්මය කයින් එක්තරා නිදහසක් ලැබ ගනී. සතුන්ට වඩා ධ්‍යානනයෙහි සමත් වන මිනිසා ස්වභාව ධර්මයෙහි පාරප්‍රාප්ත වූවෙකු බවට පත් වෙයි. ඔහුට යාන්ත්‍රික හා දේශපාලනමය වූ කලාවන් සමූහයක් පරිහරණය කළ හැකි හෙයිනි. එහෙත් දැල් වියන මකුළුවන්ට හා කුඩු සාදන කුරුල්ලන්ට ඇත්තේ එක ම කලාවක් පමණි. ෆිචිනෝගේ කලා න්‍යායන්ට පදනම් වී පවත්නේ විශේෂයෙන් ම ප්ලේටෝගේ සිම්පෝසියම් යන කෘතිය බව මේ සියල්ලෙන් පැහැදිලි වෙයි.

ෆිචිනෝගේ අදහස්වලට සමාන අදහස් ජියෝදානෝ බෲනෝ (1548-1600) ද "වීර උද්යෝගියෝ" යන අර්ථ ඇති තම කෘතියෙහි පවසා ඇත. ඒවා ප්ලේටෝගේ සිම්පෝසියම් හි එන අදහස්වල ම විකරණ ය. ඔහු ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය හා පරම පරිශුද්ධ සෞන්දර්යය අතර වෙනස යන්තමින් ගෙන හැර දක්වයි. ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යයට ඇබ්බැහි වන්නන්ට එළඹෙන අනතුරු පරම සෞන්දර්යයෙහි නැත. ඉන්ද්‍රියගෝචර සෞන්දර්යය පහත් මට්ටමක පවතී. එහෙත් ඒ පහත් සෞන්දර්යයට නිසි ලෙස පිවිසි කල්හි අපට එය පරම සෞන්දර්යකාමය කරා නැග ගැනීමට මාර්ගයක් ලෙස පරිහරණය කළ හැකි ය. බෲනෝගේ කෘතියෙහි දාර්ශනික විශ්ලේෂණයක් හෝ තර්කනයක් නැත. එහෙත් ඔහු කලාව පිළිබඳ නව ප්ලේටෝනික ආගම මැනවින් වර්ධනය කොට ඇත. ඔහු සෞන්දර්යය විස්තර කරන්නේ පහත දැක්වෙන පරිදි ය:

"මෙලෙස ප්‍රේමය ශරීරය වෙත ඇද ගනු ලබන්නේ අප ඒ ශරීරය තුළ දක්නා එක්තරා ආධ්‍යාත්මිකත්වයක් විසිනි. එම ආධ්‍යාත්මිකත්වය ම සෞන්දර්යය යි කියනු ලැබේ. මේ සෞන්දර්යය සමන්විත වන්නේ ලොකු හෝ කුඩා හෝ ප්‍රමාණයන්ගෙන් වත් නිර්ණිත වර්ණයන්ගෙන් හෝ රූපයන්ගෙන් වත් නො ව අවයවවල හා වර්ණවල සුසංවාදයෙන් හා අවිරෝධයෙන් ය."

ඉන්ද්‍රියන්ට දෘශ්‍යමාන වන්නේ මෙය යි. ඊටත් වඩා වැදගත් ලෙස මනසට ගෝචර වන්නේ ද මෙය යි.

"එය සතු සියල්ල ම සීමා සහිත දෙයක් බවත් එහෙයින් ස්වයං ප්‍රමාණවත් නො වන බවත් ස්වයංසාධු නො වන බවත් ස්වයංසුන්දර ද නො වන බවත් මනස දකී. එය සාමාන්‍ය හෝ පරම හෝ ප්‍රීතිය නො ව බුද්ධියට හෝ ආත්මයට ගෝචර වන සත්තාව තුළට එම පරම ප්‍රීතිය සංකෝචනය වීමක් වන හෙයිනි. තේරුම් ගනු ලබන, එහෙයින් ම සීමිත වූ ද එහෙයින් ම සහභාගිත්වය හරහා සුන්දර වූ ද සුන්දර දෙයෙහි සිට මනස සීමා රහිත, අපරිමිත, සැබෑ සෞන්දර්යය කරා නැග ගනී."

බෲනෝ කවියා ද කලාකරුවා ද තම ස්තුති පූජාවට ලක් කරයි. එනයින් ඔහු සෞන්දර්යය ජීවන ක්‍රමයක් බවටත් ආගමක් බවටත් පත් කරයි. මෙලෙස ඔහුගේ කෘතිය පුනරුදය යුගයේ වැදගත් වර්ධනයක් සටහන් කරයි: මෙකල්හි කලාකරුවා අන්‍යයන් සමග නව සබඳතාවලට එළඹෙමින් සිටියේ ය; කලාකරුවා උත්තරීතර පුද්ගලයෙකැයි සැලකිණ. ඔහුට අද්විතීය සුධීමත් භාවයක් ඇතැයි ද එය නීතිරීති ඉක්මවා සිටිතැයි ද සලකන ලදි. ඔහු නිදහස හා අවකාශය අවශ්‍ය වන වීරයෙකි. ඔහු තම පුද්ගලික පෞරුෂය තම කෘතියෙහි මුද්‍රිත කරයි. කලාකරුවාගේ මේ පුද්ගලික පෞරුෂය ගැබ් වන නිසා එම කෘතිය රුචිකර ද අනර්ඝ ද වන්නේ ය.

චිත්‍ර කලා න්‍යාය

නව ප්ලේටෝවාදීන්ගේ චින්තනය තුළ අපට දක්නට ලැබෙන්නේ පුනරුදයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ එක් පැත්තකි. එහි අනික් පැත්ත දැකීම සඳහා අප දර්ශනවාදීන් අමතක කොට කලාවන් ම පිළිබඳ ප්‍රායෝගික චින්තකයන් වෙත හැරිය යුතු ය. මෙසමයෙහි ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කෘති බහුල ලෙස නිර්මාණය කෙරුණු අතර ඒවාට පිටු දුන් මූලධර්ම ගැනත් කලාත්මක අගය නිර්ණය කරන හා නිෂ්පාදනය කරන ආකාරයන් ගැනත් චින්තනය බහුල ප්‍රචාරිත විය. මේ චින්තකයෝ දාර්ශනික සෞන්දර්යවාදීහු නො වූහ. ඔවුන් සෞන්දර්යවිද්‍යාත්මක ගැටලු විමර්ශනය කළේ අර්ධ වශයෙනි. ඔවුන්ගේ චින්තනය ඊට වඩා වැදගත් ලෙස වෙනත් කරුණු දෙසට යොමු විය. එසේ යොමු වූ චින්තනයේ ප්‍රතිඵල ලෙස කලාවන් පිළිබඳව පැවති අභ්‍යුපගමයන්හි හා ආකල්පයන්හි මූලික වෙනස්කම් හට ගති. පළමු කොට දෘශ්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රය සලකා බැලීමෙන් අපට මෙකල ඇති වූ අලුත් වර්ධනයන් තේරුම් ගත හැකි ය. ඒ සඳහා මේ යුගයේ කලා න්‍යායවාදීන් තුන් දෙනෙකුන්ගේ චින්තනය සලකා බැලීම ප්‍රයෝජනවත් වේ. ඔවුන් නම් ලියොන් බැටිස්ටා ඇල්බර්ටි, ලියනාඩෝ ඩා වින්චි හා ඇල්බ්‍රෙච්ට් ඩුරර් ය.

ලියොන් බැටිස්ටා ඇල්බර්ටි (1409-1472)

කලා න්‍යායේ ඉතිහාසයෙහි මොහුට ලැබෙන ගෞරවය ප්‍රධාන කෘති තුනක් මත රඳා පවතී: **ඔන් පේන්ටිං; ඔන් ස්කල්ප්චර්; ඔන් ආකිටෙක්චර්**. මේ කෘතිවල සාවධාන අනුභූතික විමර්ශනය න්‍යාය පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල උනන්දුවක් සමග මනා ලෙස සංකලනය කොට ඇත.

එහෙත් ඔහුගේ කෘතිවල වඩා මත් කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය නම් අනුභූතික විමර්ශනය යි. ඇල්බර්ටි මෙසේ කියයි: "මට අසන්ට ලැබුණු සෑම දෙයක් ගැන ම මම සෙවිල්ලෙහි ද පර්යාලෝචනයෙහි ද මිනීමෙහි ද කෙටුම්පත් තැනීමෙහි ද අඛණ්ඩව නිරත වූයෙමි." ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය පිළිබඳ ඔහුගේ කෘතියෙහි විස්තාරණය කොට තිබෙන මානව රූපය පිළිබඳ අනුපාතයන්ගේ විධිනියම උපුටා ගෙන තිබෙන්නේ බොහෝ සැබෑ පුද්ගලයන් මිනුමට ලක් කිරීම මගිනි. එමෙන් ම ඔහු චිත්‍ර කලාවට ප්‍රවිෂ්ට වන්නේ සෘජුව ම ය; එනම්, ඇසට සැබවින් ම පෙනෙන දේ හරහා ය. ගණිතඥයන් ද්‍රව්‍යයෙන් වෙන් වූ දේවල ආකාරයන් තම මනසින් පමණක් මනින බවත් චිත්‍රකරුවා වඩාත් ඉන්ද්‍රියගත බුද්ධිය පරිහරණය කරන බවත් ඔහු පවසයි:

"මෙහි දී මා රූපය යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ ඇසට දැකිය හැකි වන පරිදි සම තලයක පිහිටුවා තිබෙන ඕනෑ ම දෙයකි. දෘශ්‍ය නො වන දේවල් සමග චිත්‍රකරුවාට කිසි ම සම්බන්ධයක් නැත. චිත්‍රකරුවා සම්පූර්ණ උනන්දුව දක්වන්නේ දැකිය හැකි දේ නිරූපණය කිරීම කෙරෙහි ය."

ඇල්බර්ටි මුල සිට අගට ම ඉන්ද්‍රියගෝචර වස්තුව මත ම තම දෙනෙත් යොමා ගෙන සිටී. චිත්‍රකරුවා ශරීරයේ අස්ථි සහ මාංස පේශි පිළිබඳව දත යුතු ය යි පවසන ඔහු මෙසේ ද කියයි: " චිත්‍රකරුවා තම සැලකිල්ල දැක්විය යුත්තේ දෘශ්‍ය දේවල් කෙරෙහි පමණකැයි මා මීට පෙර කියා ඇතැයි කිසිවෙකු මෙහි දී මට විපක්ෂ විය හැකි ය." එම කීමත් අස්ථි හා මාංස පේශි පිළිබඳව දත යුතු ය යන කීමත් එකිනෙක ප්‍රතිවිරෝධී නො වේ ද?

මෙහි පරස්පර විරෝධයක් නැතැයි ඇල්බර්ටි කියයි. අස්ථිය දෘශ්‍යමාන නො වූවත් එය මසට යටින් පවතිනු දෘශ්‍යමාන වේ. "මෙලෙස නග්න රූපය ඇඳීමේ දී අපි පළමු කොට අස්ථි හා මාංස පේශි සටහන් කරමු. අනතුරුව ඒවා මසින් වසමු; සෑම මාංස පේශියක් ම කොතැන තිබේ දැයි තේරුම් ගැනීම එවිට දුෂ්කර නො වේ."

දෘශ්‍යගෝචර මෝස්තරයක් ලෙස සැලකෙන චිත්‍රයත් කිසි යම් දෙයක නිරූපණයක් ලෙස සැලකෙන චිත්‍රයත් අතර වෙනස තව මත් තියුණු ලෙස මතු වී ඇවිත් නැත. එහෙත් එම වෙනස කිසි යම් පැහැදිලිකමකින් යුක්තව ඇල්බර්ටිගේ කෘතියෙහි දිස් වෙයි. ඔහුට අනුව චිත්‍රකරුවාට උපදෙස් දිය යුත්තේ රූප, රේඛා හා වර්ණ සම්බන්ධයෙනි. එහෙත් ඒවායින් පමණක්

චිත්‍රය නො සැදේ ය යි ඔහු කියයි. චිත්‍ර කලාව පිළිබඳව දක්වන නිර්වචනයෙහි ඇල්බර්ටි එහි අතීතයටත් අනාගතයටත් තමා දක්වන සබඳතාව ඇඟවේ:

"චිත්‍රකරුවාගේ කර්තව්‍යය මෙය යි: තමාට දෙන ලද පුවරුවක් මත හෝ බිත්තියක් මත ශරීරයක දක්නා ලද හැඩතලයන් රේඛා මගින් විස්තර කිරීම හා වර්ණ මගින් පාට කිරීම. එසේ කරන්නේ මධ්‍යයෙහි සිට එක්තරා දුරක දී හා එක්තරා ඉරියව්වක දී ඒවා මතු වී ඒකත්වයෙන් යුතු ලෙස පෙනෙන පරිදි ය. චිත්‍ර කලාවේ පරමාර්ථය: චිත්‍රකරුවාට ධනයට වඩා සුඛාස්වාදයත් යහකාමයත් කීර්තියත් ගෙන දීම."

චිත්‍ර කලාව ආවේණික වසයෙන් ම කිසිවක් නිරූපණය කරන කලාවකි යන සංකල්පය පෙර සිට පැවත එන්නකි. එහි දෘශ්‍යමය සාම්‍යය (ස්කන්ධය හා ගැඹුර) අවධාරණය කිරීමත් එහි කිසි ම උත්තරීතර සංකේතාත්මක අරමුණක් ඇතැයි අවධාරණය නො කිරීමත් සාමාන්‍යයෙන් අලුත් දෙයක් වන අතර පුනරුදයේ ස්වභාවයට අනුකූල ය. අර්වින් පැනොෆ්ස්කි මේ සම්බන්ධයෙන් මෙසේ කියා ඇත:

" මධ්‍ය කාලයේ දී චිත්‍රය සලකන ලද්දේ ත්‍රිමාන වස්තුවල සංකේත ලෙස විවරණය කළ යුතු රේඛාවලින් හා වර්ණවලින් වැසුණු විනිවිද නො පෙනෙන ද්විමාන පිටිතලයක් ලෙසිනි." ලියෝන් බැටිස්ටා ඇල්බර්ටිගෙන් උපුටා දැක්වුව හොත්, පුනරුදයේ දී චිත්‍රය සලකන ලද්දේ "දෘශ්‍ය ලෝකයේ කොටසක් දැකීම සඳහා අප පරිහරණය කරන ජනේලයක් ලෙසිනි."[1]

චිත්‍ර කලාවේ වැදගත් ම ලක්ෂණය ලෙස ඇල්බර්ටි හඳුන්වන්නේ "ඉස්ටෝරියා" යන්න යි. එහි අර්ථය නාටකාත්මක විෂය හෝ දර්ශනය ය යි සිතිය හැකි ය. "චිත්‍රකරුවාගේ මහත් ම කාර්යය නම් ඉස්ටෝරියා" යි; එනම්, චිත්‍රයෙහි සිදු වන දෙයෙහි ක්‍රියා, ප්‍රකාශිත මනෝභාව හා අන්තර්ගත තේමා ය. යහපත් ඉස්ටෝරියාවක් වීමට නම් චිත්‍රය පළමු කොට ම අනුචිතතාවන් (නිදසුන් වසයෙන්, මහත් කැරැල්ලක් මැද තව මත් නො සැලී පවත්නා වයින් පාත්‍රයක්: අශ්වයෙකු තරම් විශාලව පෙනෙන බල්ලෙක් යනාදිය) මග හැරීමත් විවිධ පුද්ගලයන්ගෙන් හා ක්‍රියාවන්ගෙන් ආඪ්‍ය වූ දෙයක් තුළින් ආත්මය උදාර ලෙස හා සත්‍යයෙන් නො තොරව ගෙන යාමත් අවශ්‍ය වේ.

චිත්‍ර කලාවට පක්ෂව ඇල්බර්ටි කියන දේවල් තුළ පුනරුදයට ආවේණික වුත් යළි යළිත් මතුව එන්නා වුත් තේමාවල් කීපයක් ඇත. මෙකල චිත්‍ර කලාව හා මූර්ති කලාව අතින් කරනු ලබන අතිකුත් තාක්ෂණික

---

1. Erwin Panofsky, *The Codex Huygens*, London, 1940 , p. 92.

ශිල්පයන්ගෙන් වෙන් කොට සැලකෙමින් ''විභූෂණ'' කලාවන් අතර තැනක් දිනා ගනිමින් සිටියේ ය. මේ තත්වය පරිපූර්ණ වූයේ දිගු අරගලයකට පසු ය. 16 වන ශතවර්ෂයේ මැද වන තෙක් ම චිත්‍ර කලාව, මූර්ති කලාව හා ගෘහ නිර්මාණය එක් කොට ''දෘශ්‍ය කලා'' ලෙස නො සලකන ලදි. මේ කලාවන්හි නිරත කලාකරුවන් සාහිත්‍ය ශාස්ත්‍රාදිය හදාළ උගතුන් සමග මානව සමාජයේ ප්‍රථම ගණයේ පුරවැසියන් ලෙස සම්පූර්ණයෙන් සැලකෙන්ට පටන් ගැනුණේ අනුක්‍රමයෙන් පමණකි. ඇල්බර්ටි ඉදිරිපත් කරන තර්ක වැදගත් ය: පළමු කොට ම, චිත්‍ර කලාව හා මූර්ති කලාව දුෂ්කර කටයුතු වේ. ඒවා සඳහා සුවිශේෂ ප්‍රතිභාවක් හා කුශලතාවක් අවශ්‍ය වේ. මේ ප්‍රතිභාව හා කුශලතාව එම කලාවන්ට උදාරත්වයක් ගෙන දෙයි. තව ද ඒ ප්‍රතිභාව හා කුශලතාව චිත්‍රකර්ම නැරඹීමෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය තීව්‍ර කරයි. චිත්‍ර කලාවටත් මූර්ති කලාවටත් මුල් වන්නේ කලාකරුවාගේ එක ම සුධීමත් භාවය වුවත් මේ අංශයෙන් ගත් කල චිත්‍ර කලාව මූර්ති කලාවට වඩා උත්තරීතර ය. චිත්‍රකරුවා වඩාත් දුෂ්කර දේවල් කරන හෙයිනි. නිදසුන් වසයෙන්, ඔහු සැබෑ ගැඹුරක් නැතිව ගැඹුරේ මායාව නිර්මාණය කරයි. දෙවනුව, යහපත් චිත්‍රකරුවාට ස්වචරිතය විභූෂණය කරන අධ්‍යාපනයක් ද මානුෂික තතු හා උත්තරීතර දේවල් පිළිබඳ දැනුමක් ද අවශ්‍ය වේ. ග්‍රීකයන් වහලුන්ට චිත්‍ර කලාව ඉගෙනීම තහනම් කළේ එහෙයිනි. එසේ කිරීම උචිත ය. '' චිත්‍ර කලාව සැම කල්හි ම ඉතා මත් උචිත වූයේ සුශික්ෂිත, විභූෂිත මනස්වලට හා උදාර ආත්මයන්ට බැවිනි ....'' තුන් වනුව; චිත්‍රකරුවා දේවල් දෘෂ්ටියට ගෝචර වන ආකාරය නිවැරදි ලෙස නිරූපණය කළ යුතු හෙයින් ඔහු ස්වභාවධර්මයේ නියමයන් තේරුම් ගත යුතු ය; ඔහු විද්‍යාඥයෙක් වුව මනා ය. පුනරුදයෙහි දී චිත්‍ර කලාවේ වර්ධනය හා අනුභූතික විද්‍යාවේ වර්ධනය අතර සමීප සම්බන්ධයක් පැවති බවත් ලියනාඩෝ ඩා වින්චි වැනි පුද්ගලයෙකු තුළ මේ අංශ දෙක එකට බද්ධව පැවති බවත් බොහෝ දෙනා දනිති. අද දින ඒවා එකිනෙකින් පෘථුල ලෙස වෙනස් ය. පුනරුදයෙහි පැවති තත්වයට හේතුව පැහැදිලි ය: විශේෂයෙන් චලනයෙහි නියුතු බාහුවක් නිරූපණය කිරීම සඳහා කෙනෙකු අතිමහත් නිරවද්‍යතාවෙන් හා සැලකිල්ලෙන් යුතුව සැබෑ බාහු නැරඹිය යුතු ය. චලනය වන කල්හි එය දික් වන ආකාරය දැක්වීම සඳහා කෙනෙකු එය චලනය වන්නේ කෙසේ ද යන්නත් එය චලනය කෙරෙන්නේ කුමකින් ද යන්නත් මාංස පේශි හා සන්ධි පිහිටි ස්ථානත් දත යුතු ය. එහෙයින් චිත්‍රකරුවා ස්වභාවධර්මයේ සැඟවුණු රහස් විච්ඡේදනය කොට විනිවිද දැකිය යුතු ය. ඩා වින්චි, මයිකල් ඇන්ජලෝ හා ඩූරර් එසේ කළාහු ය.

චිත්‍රකරුවා ගණිතය කෙරෙහි, යටත් පිරිසෙයින් ව්‍යවහාරික ගණිතය කෙරෙහි උනන්දුව දැක්විය යුතු වූයේ මේ තුන් වන කරුණ නිසා ය.

පුනරුදය සමයෙහි වූ මේ උනන්දුව ලලිත කලා පිළිබඳ චින්තනය කෙරෙහි ආකාර දෙකකින් ආධිපත්‍යය පැවැත්වී ය. එනම්, රේඛීය පර්යාලෝක න්‍යාය (Theory of Linear Perspective) හා අනුපාත න්‍යාය (Theory of Proportion) යන දෙයාකාරයෙනි. ඒක-ලක්ෂ්‍ය පර්යාලෝක න්‍යාය (Theory of One Point Perspective) පළමු වරට ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ඇල්බර්ටිගේ චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ කෘතියෙනි. ඔහුගේ මූර්ති කලාව පිළිබඳ කෘතියෙහි අනුපාත න්‍යායක් ගැබ් විය. ඒ අනුව ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයෙහි දී අනුගමනය කළ යුත්තේ ස්වභාව ධර්මයෙහි නියම ඉගෙනීම සඳහා ස්වභාව ධර්මය අධ්‍යයනය කළ පෞරාණිකයන් අනුගිය ගණිතමය විධික්‍රමය ම ය. ඇල්බර්ටි මෙසේ කියයි:

"ස්වභාවධර්මය තමාගේ සියලු ම කටයුතුවල දී නිසැකයෙන් ම සංගත ලෙසත් නිරන්තර සාදෘශ්‍යයකින් යුතුවත් ක්‍රියා කරතැයි යන පයිතගරස්ගේ කියමන මට ඒත්තු යයි. එයින් මම මෙසේ නිගමනය කරමි: නාදවල අනුකූලතාව කිසි යම් සංඛ්‍යා මාර්ගයෙන් අපගේ කන්වලට ප්‍රමෝදජනක ලෙස බල පාන්නේ නම් අපගේ නෙත් හා මනස් පිනවන්නේ ද එම සංඛ්‍යා ම යි."

පුනරුදයේ ගෘහ නිර්මාණ න්‍යායට හා භාවිතයට මේ මූලධර්මය පාදක විය: ශ්‍රව්‍ය හා දෘශ්‍ය සාදෘශ්‍යයේ හා සුසංවාදයේ ගණිතමය අනුපාතයන් තුළ ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ එක ම විශ්වීය පටිපාටිය යි. ප්ලේටෝ විසින් සාකච්ඡා කරන ලදුව ෆිචිනෝ විසින් පෙරමුණට ගෙන එන ලද අංක ගණිතමය, ජ්‍යාමිතික හා සුසංවාදී යන මූලික අනුපාත තුන මෙකල ආනුභාවය පැවැත්වී ය. ඇල්බර්ටි තම කෘතියෙහි ලා මේ අනුපාතයන් කාමරයේ දිගපළලට දක්වන සබඳතාව යනාදිය අතින් ඒවා දීර්ඝ ලෙස සාකච්ඡා කරයි.

ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියාගේ උත්තරීතම අරමුණ නම් සෞන්දර්යය ඇති කිරීම ය යි ඔහු කියයි. ඒ ඒ ගොඩනැගිල්ල තම තම අරමුණු ඉටු කළ යුතු ය: කල් පැවැත්ම සඳහා ශක්තිමත් ද ඝන ද විය යුතු ය: නෙතට ප්‍රසන්න ද ප්‍රමෝදජනක ද විය යුතු යි. මෙකී තුන් වැන්න ඉතා මත් උත්තම වූ ද අත්‍යන්තයෙන් අවශ්‍ය වූ ද එක ය යි ඔහු අවධාරණය කරයි. ඇල්බර්ටි සෞන්දර්යය යන්න පැහැදිලි කරන්නේ නවතම ආකාරයකින් ය: ඕනෑ ම වස්තුවක සෞන්දර්යය යනු එම වස්තුවෙහි දූෂණයක් සිදු නො වන පරිදි ඊට කිසිවක් එකතු කරන්ට හෝ ඉන් කිසිවක් අඩු කරන්ට හෝ එහි කිසිවක් වෙනස් කරන්ට හෝ නො හැකි වන ආකාරයේ අනුපාතයෙන් හෝ සබඳතාවෙන් එකට බද්ධ වූ සියලු කොටස්වල සුසංවාදය යි. මේ පරිසමාප්තිය ස්වභාව ධර්මයෙහි හෝ කලාවෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනැයි ඔහු පවසයි. ඊට හේතුව මෙහි ඔහු සෞන්දර්යය යනුවෙන්

ගන්නේ හුදෙක් සෞන්දර්යය නො ව පරිසමාප්ත සෞන්දර්යය වීම යි. ඔහු "අලංකරණය" යි කියන දෙය සෞන්දර්යයෙන් වෙනස් ය: "එය සෞන්දර්යයට එකතු කෙරෙන උපස්තම්භක දීප්තියක් හා වැඩි දියුණුවකි." සෞන්දර්යය යනු නෛසර්ගික හා නිජ ගුණයකි. එය මුළු මහත් ශරීරය පුරා ම පැතිර පවතී. අලංකරණය එයට එකතු කළ හෝ බද්ධ කළ දෙයකි. එය ශරීරයේ කොටසකට පමණක් සීමා වූ හෝ ආගන්තුක හෝ සෞන්දර්යයකි. සෞන්දර්යය හා අලංකරණය සුසංවාදයේ හා අනුපාතයේ කාර්යයක් වන බැවින් ඒවා සාපේක්ෂ හෝ විචල්‍ය හෝ නො වේ. ඇල්බර්ටි පහත දැක්වෙන ප්‍රශ්නය නගයි: කිසි යම් දෙයක් සුන්දරත්වයට පත් කරන ලක්ෂණය කවරේ ද? ඊට ඔහුගේ පිළිතුර මෙසේ ය:

"සංඛ්‍යාවත්, නිමාම් කිරීම හා සංස්ථානය යි මා කියූ දෙයත් ය. මීට අතිරේකව තවත් දෙයක් ඇත. මෙකී අනිකුත් කොටස්වල සුසංයෝගයෙන් හා සම්බන්ධතාවෙන් පැන නගින එය සමස්තයට සෞන්දර්යය හා ලාලිත්‍යය ගෙන දෙයි. එයට අපි අනුරූපතාව ය යි කියමු. ලාලිත්‍යයෙන් හා සුන්දරත්වයෙන් යුතු සෑම දෙයෙහි ම සම්භවය එය ය යි සැලකිය හැකි ය. අනුරූපතාවේ කර්තව්‍යය වන්නේ ස්වභාවයෙන් ම උනුන්ගෙන් වෙනස් වන කොටස් සුන්දර සමස්තයක් ඇති කිරීමට හේතු වන අයුරු ඒකාබද්ධ කිරීම යි. දෙනෙතේ හෝ වෙනත් ඉන්ද්‍රියයන්ගේ හෝ මාර්ගයෙන් එබඳු සංරචකයක් මනසට අරමුණු වූ ක්ෂණයෙහි අපි මේ අනුරූපතාව සංජානනය කරමු."

මෙහි අවසාන වසයෙන් කියූ ක්ෂණික සංජානනය මේ විස්තරයෙහි එන නවතම ලක්ෂණයකි. අප සෞන්දර්යය හඳුනා ගැනීම හෝ අපට එයින් ලැබෙන ප්‍රමෝදය හෝ අවසාන විග්‍රහයේ දී වෙනත් කිසි ම පදයකින් පැහැදිලි කළ හැකි බවක් නො දක්නා ඇල්බර්ටි සෞන්දර්යය ග්‍රහණය කිරීම සඳහා සුවිශේෂ සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රියක් නියම කරයි. "අපි සෞන්දර්යය හා ලාලිත්‍යය විනිශ්චය කිරීම සඳහා පරිහරණය කරන මනසේ ස්වාභාවික සහජාශය හෙවත් ඉන්ද්‍රිය" ගැන ඔහු කතා කරයි. ඔහු එවැනි ඉන්ද්‍රියක් ගැන කතා කරන්නේ "ඇස ස්වභාවයෙන් ම සෞන්දර්යයේ හා ලාලිත්‍යයේ විනිසකරුවා හා කාමියා වුවත් එය ඉතා විවේචනශීලී වන අතර සතුටු කිරීම දුෂ්කර" වන බැවිනි. එහෙයින් ක්ෂණයෙහි සතුටු වන ඉන්ද්‍රියක් වුව මනා ය යි ඔහු සිතයි.

ලියනාඩෝ ඩා වින්චි (1452-1519)

චිත්‍ර කලාවේ ගෞරවනීයත්වය හා බුද්ධිමය තත්වය තහවුරු කිරීමට ඇල්බර්ටි දැරූ වෑයමට සමාන වන්නේ ලියනාඩෝ ඩා වින්චි ඉතිරි කොට

තිබෙන අතින් ලියූ සටහන් ය. ඒවා ඔහු චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ පොතක් ලිවීම සඳහා සූදානම් කළ සටහන් වේ. මේවා එකතු කොට 1817 දී පළ කරන ලදි. ඔහුගේ තවත් සටහන් සංග්‍රහයක් 1651 දී පළ කෙරිණ. මේ දෙවනු කී සංග්‍රහය ඊට පසු දිගින් දිගට ම යළි යළිත් මුද්‍රණය කෙරී ඇත. පසු කාලයේ එය මහත් ආනුභාවයක් පැවැත්වී ය. එහෙයින් ලියනාඩෝගේ චින්තනය චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ පුනරුදයේ අදහස් පමණක් නො ව පසු කාලයේ බල පැවැත්වූ උපකල්පනයන් පවා හඟවන සේ ගත හැකි ය.

ලියනාඩෝගේ අරමුණ වූයේ ස්වාභාවික වස්තු නිරූපණය කිරීමේ විද්‍යාව ලෙස සලකන ලද චිත්‍ර කලා විද්‍යාව ක්‍රමගත කිරීම යි. ඔහු ආරම්භ කරන්නේ චිත්‍ර කලාව ස්වාභාවික දර්ශනවාදයේ හෙවත් අප අනුභූතික විද්‍යාව ය යි කියන දෙයෙහි ශාඛාවකැයි තර්ක කිරීමෙනි. ''යාන්ත්‍රික'' හා ''විද්‍යාත්මක'' ඥානය, එනම්, අත්දැකීමෙන් ලත් ඥානය හා අත්දැකීමෙන් ස්වාධීනව ලත් ඥානය යන මේ ඥාන වර්ග දෙක අතර මධ්‍ය කාලීන යුගයේ දී පවත්වා ගෙන ආ සාම්ප්‍රදායික වෙනස ප්‍රතික්ෂේප කරන ඔහු සංගීතයේ මෙන් ම නැත හොත් තාරකා විද්‍යාව වැනි ඕනෑ ම සැලකිය යුතු ක්ෂේත්‍රයක මෙන් ම චිත්‍ර කලාවෙහි ද අනුභූතික නිරීක්ෂණය හා රූපික චින්තනය ඇතුළත් වන බව අවධාරණය කරයි.

''ඉතා මත් ප්‍රශස්ත වන්නේ නිරූපිත වස්තුවට අතිශයින් ම අනුරූප වන චිත්‍රය යි. මා මෙය මෙසේ ඉදිරිපත් කරන්නේ තමාගේ උසෙන් පහෙන් එකක් වන හිසින් යුතු වසක් වයසැති දරුවෙකු එම හිස ඔහුගේ උසෙන් අටෙන් එකක් කොට නිරූපණය කරනවුන් වැනි ස්වභාව ධර්මයේ වැඩ වැඩි දියුණු කරන චිත්‍රකරුවන් ලජ්ජාවට පාත්‍ර කිරීම සඳහා ය. එම දරුවාගේ උරිස්වල පළල ඔහුගේ හිසෙහි පළලට සමාන වේ. එහෙත් මේ චිත්‍රකරුවෝ හිස උරිස්වල පළලින් භාගයක් කොට අඳිති. මෙලෙස ඔවුහු වසක් වයසැති කුඩා දරුවෙකු තිස් වියේ පුරුෂයෙකුගේ අනුපාතයන්ට සමාන කරති.''

''සියල්ලට මත් වඩා ඔබ ගුරු කොට ගත යුත්තේ කැඩපත'' යි කියා ද ඔහු පැවසී ය. මෙනයින් ඔහු ආලෝකය, සෙවණැලි, දුම, ගස් හා මානව ශරීරයේ ද මුහුණේ ද විස්තර ඉතා නිවැරදි ලෙස විස්තර කළේ ය. ඔහුට අනුව චිත්‍ර කලාව යනු විද්‍යාවකි. (1) නිරූපණයේ මූලධර්ම ක්‍රමානුකූලව සූත්‍රගත කොට දැක්විය හැකි නිසා ද (2) ශරීරවල චලනය හා ඒවායේ ක්‍රියාවල වේගය චිත්‍ර කලාවෙහි නිරූපණය වන නිසා ද (3) සෙවණැල්ලේ හා ආලෝකයේ අනුපාතයන් මෙන් ම සියලු ම අඛණ්ඩ ප්‍රමාණයන් නිරූපණය කරමින් එය ගණිතමය වන නිසා ද වේ. එයට ප්‍රමාණයන් මෙන් ම ගුණයන් ද ඇතුළු වන හෙයින් එය අංක ගණිතයට හා ජ්‍යාමිතියට වඩා ප්‍රශස්ත ය. ''සියලු දෘශ්‍ය දේවල් ස්වභාව ධර්මයෙන් උපදින නිසා හා චිත්‍ර

කලාව මේ දෘශ්‍ය දේවලින් උපදින නිසා චිත්‍ර කලාව ස්වභාවධර්මයේ මුනුබුරා ය යි ද දෙවියන් වහන්සේට සම්බන්ධ ය යි ද කියමු.'' එසේ නැත හොත් චිත්‍රකරුවන් ''දෙවියන් වහන්සේගේ මුනුබුරන් '' ය යි කිව හැකි ය.

චිත්‍රකරුවා සතුව තිබිය යුතු තවත් ඥානයක් ඇත. එනම්, මිනිසා පිළිබඳ ඥානය යි. ''ඔබගේ රූපවල චලනයන් එම රූපවල මානසික තත්වයන්ට අනුරූප කරනු'' යි ඔහු පවසයි. තව දුරටත් ඔහු මෙසේ කියයි: මෙය කිරීම සඳහා ඔබ මිනිසුන් තම මුහුණුවලින් ද ඉරියව්වලින් ද ශරීරයේ චලනයන්ගෙන් ද තම මනෝභාව හා අභිප්‍රායන් ප්‍රකාශ කරන සැටි දත යුතු ය. චිත්‍රකරුවා ජීවිතය සැලකිල්ලෙන් නිරීක්ෂණය කොට මේ ඥානය අත්පත් කොට ගත යුතු ය. ඔහු වැලපීම අඟවන කෙනෙකු ගුරු කොට ගෙන වැලපෙන රූපයක් නො ඇඳිය යුතු ය. ඒ වෙනුවට ඔහු තම ඇස් ඇර ගෙන සිට සැබවින් ම ශෝක වන පුද්ගලයන් නරඹා ඒ නරඹන තත්හි දී ම ඔවුන් කෙටි සටහනින් ඇඳිය යුතු ය. 17 වන ශතවර්ෂයේ දී චිත්‍රකරුවන් හා න්‍යායවාදීන් කෙරෙහි ආධිපත්‍යය දැරූ, චිත්‍ර කලාව පවතින්නේ මූලික වශයෙන් ස්වභාව ධර්මය නො ව මානුෂික ස්වභාවය හා මිනිසාට සම්බන්ධ ස්වභාව ධර්මය නිරූපණය කිරීමට ය යන ධර්මය මෙහි බීජමාත්‍ර වශයෙන් දැකිය හැකි වේ.

ලියනාඩෝ චිත්‍ර කලාව, කාව්‍යය හා සංගීතය යන දෙකට ම වඩා උත්තරීතර ය යන තමාගේ තර්කය මෙවැනි පදනම් මත ගොඩ නගයි. මේ තර්කයට ඔහු නොයෙකුත් ප්‍රතිඥා ඉදිරිපත් කරයි. ඒවා අතර ඉතා මත් බැරෑරුම් ප්‍රතිඥාව වන්නේ චිත්‍ර කලාව ස්වභාව ධර්මයේ නිර්මාණවල රූප කවියාට වඩා සත්‍යවාදී ලෙස නිරූපණය කරන අතර ස්වභාව ධර්මයේ නිර්මාණ මිනිසාගේ නිර්මාණවලට වඩා උත්තම ය යන්න යි.

ඇල්බ්‍රෙච්ට් ඩූරර් (1471-1528)

නිරූපණයේ ගණිතමය ගැටලු දෙක වන රේඛීය පර්යාලෝකය හා අනුපාතය ඇල්බ්‍රෙච්ට් ඩූරර්ගේ සම්පූර්ණ කලාත්මක ජීවිතය තුළ ඔහුගේ අවධානය ඇද ගති. ඔහුගේ කෘති දෙකක් ඉතිරි වී තිබේ. ඔහුගේ චින්තනයෙන් පැහැදිලි වන දෙයක් ඇත. එනම්, ඔහුගේ කෘති තුළ ගවේෂණය කෙරෙන ගණිතමය නියාමවලින් පුනරුදයේ න්‍යායවාදීන් චිත්‍ර කලාවේ මූලික ඉල්ලීම් දෙකක් අතර සන්ධානයක් අදහස් කළ අයුරු ය. මේ ඉල්ලීම් දෙක නම් නිරූපණයේ නිරවද්‍යතාව හා දෘශ්‍ය පටිපාටිය හෙවත් සුසංවාදය යි. වස්තු ඒවායේ සාපේක්ෂ ප්‍රමාණයන් හා පිහිටීම් පැහැදිලිව තේරුම් ගත හැකි වන පරිදි ගැඹුරු අවකාශය තුළ සකස් කොට තිබීමේ විධික්‍රමයක් ද මානව හා සත්ව රූපවල කොටස් නිරවද්‍ය ලෙස නිරූපණය

කිරීමේ විධික්‍රමයක් ද මේ සරල අර්ථයෙන් චිත්‍රය යථාර්ථවාදී බවට පත කරනු පමණක් නො ව චිත්‍ර අවකාශය තුළ සබඳතා පද්ධති නිර්ණය කොට චිත්‍රයට නව ඒකාග්‍රතාවක් ගෙන දෙයි. එවිට එය එක් විට ම සමස්තයක් ලෙස ගත හැකි වෙයි. පුනරුදයේ මුල් කාලයේ මෙය දැන ගෙන සිටියේ නැත. නිරූපණය මූලික ය: ''කෘතිය එහි රූපයෙන් ජීවිතයට වඩාත් සමීප ලෙස අනුරූප වන කල්හි එය වඩාත් මැනවින් දෘශ්‍යමාන වේ.'' ''චිත්‍ර කලාවෙහි දී සත්‍ය, කලාත්මක හා සුන්දර නිර්මාණය අත්පත් කර ගැනීම දුෂ්කර ය.'' ඔහු මෙයින් හඟවන්නේ නිරූපිත දෙය සමග සාම්‍යය, කුශලතාව හා සෞන්දර්යය යන ලක්ෂණ තුන ම එකට ගමන් කරන බව යි.

ඩුරර් මැනවින් විස්තාරණය කරන ලද සෞන්දර්ය න්‍යායන් අපට ඉතිරි කොට නැත. අපට වැදගත් වන්නේ තමාට සාර්ථක ලෙස විසඳීමට නො හැකි වුවත් ඔහු දුෂ්කරතාවලට මුහුණ පාන අවංක ආකාරය යි. ඔහු මතු කරන ප්‍රශ්න ඔහුගේ යුගය මුහුණ පෑ ප්‍රහේලිකා ය. පළමු කොට, සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය හා කොන්දේසි කවරේ ද යන සාමාන්‍ය ප්‍රශ්නය පවතී. සෞන්දර්යය අන්ත දෙකක් අතර මධ්‍යම ප්‍රතිපදාවේ රඳා පවතින්නේ ය යි ඔහු සිතයි. එක් අන්තයක් නම් ''ප්‍රයෝජනය සෞන්දර්යයේ කොටසකි'' යන්න යි. අනික් අන්තය පහත සඳහනි: ''එක් දෙයක් වෙනෙකක් සමග අනුකූල වීම සුන්දර ය. එහෙයින් සුසංවාදය නැති තැන සුන්දරත්වය නැත. සැබෑ සුසංවාදය අසමාන දේවල් එකට බද්ධ කරයි.'' එහෙත් සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය හා කොන්දේසි කවරේ ද යන්න සම්බන්ධයෙන් පවත්නා මත භේදයන්ට ද ඉඩ දෙමින් ඔහු මෙසේ කියයි: ''සෞන්දර්යය කුමක් දැයි මම නො දනිමි. එය බොහෝ දේවල් මත රඳා පවතී.'' දෙවනුව, සුන්දර අනුපාතයන් සම්බන්ධ ඕනෑ ම න්‍යායක සත්‍යාන්වේෂණය කිරීමේ දී ඇති වන චක්‍රතාව (circularity) පිළිබඳ ගැටලුව ඇත. අප පරමාදර්ශී සෞන්දර්යයේ අනුපාතයන් සොයා ගනු වස් පාදවල සිට උඩු කයට හෝ උකුලේ සිට ඉහටියට හෝ පවත්නා මධ්‍යම අනුපාතය නිර්ණය කිරීමට වනිතාවන් ගණනාවක් මිනුමට ලක් කරතැයි සිතමු. මෙහි දී අපට හමු වන ඕනෑ ම වනිතාවක මිනිය නො හැකි ය. අප මනින්නේ සුන්දර වනිතාවන් පමණි. අපට සුන්දර වනිතාවන් ගැන ප්‍රාගනුභූත සංකල්පයක් ඇත. මිනීම සඳහා සුන්දර වනිතාවන් තෝරා ගන්නේ ඒ අනුව ය. මෙනයින් අපි සෞන්දර්යය ස්වභාව ධර්මයෙන් උපුටා නො ගෙන සෞන්දර්යය පිළිබඳව අපට පවත්නා ප්‍රාගනුභූත සංකල්පයන් ස්වභාව ධර්මය මත පැටවීමේ අනතුරට වැටෙමු. මෙලෙස චක්‍රතාව හට ගනී. තුන් වනුව, පවතින්නේ එක ම පරමාදර්ශී අනුපාත කට්ටලයක් ද යන ගැටලුව ඇත. ඇල්බර්ටිගේ අනුපාතයන් නිර්ණය කිරීමේ විධික්‍රමය වූයේ ශරීරයේ

දිග ඒකක හයසීයකට බෙදීම යි. ලියනාඩෝ මේ මිනුම් ක්‍රමයෙන් සමානතාවත් හා අනුරූපතාවත් සෙවීමට හැරුණි (මැණික් කටුවේ පළල මහපට ඇඟිල්ලේ දිගට සමාන ය යනාදිය). ඩූරර් ශරීරයේ විවිධ කොටස් හා සමස්ත ශරීරයේ දිග අතර අනුපාතයන් සෙවී ය. මේ සූනම්‍ය ක්‍රමය ඔහු ඉතා සවිස්තර ලෙස 1/30 හා 2/19 වැනි භාගයන් කරා ගෙන ගියේ ය. සියල්ලට මත් වඩා වැදගත් දෙය නම් ඔහු මානව සෞන්දර්යයට පරමාදර්ශී අනුපාත කට්ටලයක් ඇත යන සංකල්පය හැර දමා මනෝහර මානව සෞන්දර්යය විවිධ වන්නේ ය යන අදහස වැලඳ ගැනීම යි. "සෞන්දර්යයෙහි බොහෝ හේතු ද විවිධතා ද ඇත." ඔහු විසින් විස්තාරණය කරන ලද අනුපාතයන් පිළිබඳ විධිනියමය ප්‍රකාශන ගුණය පිළිබඳ විධිනියමයක් බවට පත් විය. එනම්, රූපයක් ශෝකාකුල ද නැත හොත් ධෛර්යවත් ද, බියගුලු හෝ උද්යෝගිමත් ද, උත්තම හෝ අශිෂ්ට ද ලෙස පෙනී යෑම ඇති කරන අනුපාතයන් සෙවීමක් බවට පත් විය. සතර වනුව, කලාකරුවාගේ නිර්මාණාත්මක පරිකල්පනය, අභිනවත්වය හා ප්‍රතිභා ශක්තිය යන මේවායේ ස්වභාවය කවරේ ද යන ගැටලුව ඇත. කැඩපතක මෙන් කලාකරුවාගේ මනසෙහි ස්වභාව ධර්මයෙන් වැටෙන රූපය නිසා ඔහුට ස්වභාව ධර්මය පිටපත් කළ හැකි ය. එහෙත් ඔහු නිර්මාණාත්මක, උත්පාදක, අභිනව්‍ය කෘති නිපදවයි. එය සිදු වන්නේ කෙසේ ද? පුනරුදයෙහි හට ගත් වැදගත් වර්ධනයක් නම් කලාකරුවාගේ නිර්මාණාත්මක බලශක්තීන් දිව්‍යමය ආවේශයට සම්බන්ධ කොට සිතීම අඩු වීම යි. මේ ශක්ති විශේෂයන් මිනිසාගේ සහජ සුධීමත් භාවයක් ලෙස කල්පනා කරන ලදි. එම සුධීමත් භාවය පුහුණුව මගින් වර්ධනය කළ හැකි ය. මේ ශක්තියෙන් යුතු තැනැත්තේ දෙවියන් වහන්සේට සමාන ය. ජීවත් වීම සඳහා ශතවර්ෂ කීපයක් ලැබෙන්නේ නම් චිත්‍රකාරයාට ස්වභාව ධර්මය කිසි කලෙකත් නිෂ්පාදනය කිරීමට නො සිතූ අසංඛ්‍ය රූප ස්වකීය මනසින් දොරට වඩන්ට පුළුවන. "තමා බොහෝ දිගු කලක් තිස්සේ බැහැරින් තමා තුළට ගත් දෙය ඔහුට එළි දැක්විය හැකි ය." එහෙත් ඔහු බැහැරින් තමා තුළට ගන්නා දෙය හා එළි දක්වන දෙය අතර සබඳතාව - පරිකල්පන ශක්තිය- කවරේ ද යන ප්‍රශ්නය නො විසඳුණි.

සංගීතය හා කාව්‍යය

16 වන ශතවර්ෂයේ ලියැවුණු සංගීත න්‍යාය පිළිබඳ කෘතිවල ද පළල් අර්ථයකින් ආධිපත්‍යය දරන්නේ දෘශ්‍ය කලා පිළිබඳ කෘතිවල ආධිපත්‍යය දැරූ නිරූපණයේ හෙවත් අනුකරණයේ නිරවද්‍යතාව යි. පුනරුදය යුගයේ දී සංගීතයෙහි පැවති නිර්මාණාත්මක සංක්ෂෝභයත් අත් කර ගැනුණු

ස්ථාවර අර්ථසිද්ධින් චිත්‍ර කලාවේ පැවති ඒ ලක්ෂණවලට කිසි සේත් අඩු නො වේ. ශෘංගාර ගීතය, දේවස්ථාන වෘන්ද සංගීතය හා බහුස්වන පූජා සංගීතය ඉතාලිය, ඕලන්දය, බෙල්ජියම හා උතුරු ප්‍රන්සය තුළ ආධිපත්‍යය දැරුවේ මේ යුගයේ දී ය. සංගීත රචකයන් තම කෘති තුළ නව්‍ය සංගීතමය චින්තනයක් අනාවරණය කළ අතර සංගීත භාවිතය පිළිබඳ පාඨ ග්‍රන්ථ තුළ සංගීතය පිළිබඳ නව සංකල්ප මතු වෙමින් පැවතිණි.

"16 වන ශතවර්ෂයේ සිට සංගීතයට ආවේශය සැපයූ මූලික අදහස් දෙක සම්භව වූයේ පුනරුදයේ දී ය. ඒ දෙක නම් සංගීතය ප්‍රකාශනයක්, තානයන්ගෙන් කෙරෙන චිත්‍රණයක් ලෙස සැලකීම හා සංගීතය තේමාව මත පදනම් වූ ව්‍යුහයක් ලෙස සැලකීම යි." [1]

මේ යුගයේ අනෙකුත් ක්ෂේත්‍රවල න්‍යායවාදීන් මෙන් ම සංගීත න්‍යායවාදීහු ද පැරණි සම්භාව්‍ය සංස්කෘතියේ යම් දෙයක් යළි පණ ගැන්විය හැකි නම් එසේ කිරීමෙහි ලා මහත් සේ ආවේශිත වූහ. ඔවුහු ග්‍රීක සංගීතය පිළිබඳව ප්ලේටෝ, ඇරිස්ටෝට්ල්, ප්ලුටාක් යනාදීන් කර තිබුණු විස්තර දුටුවාහු ය. සංගීතය කුමක් ද, එය කුමක් විය යුතු ද යන්න පිළිබඳ ඔවුන්ගේ සංකල්පය සකස් වීමට මේ විස්තර තීරණාත්මක ලෙස බල පෑවේ ය. ඔවුන්ගේ අවධානය ඇද ගත් පළමු කරුණ වූයේ පුරාණ ග්‍රීසියේ කාව්‍යය හා සංගීතය අතර පැවති සමීප සම්බන්ධය යි. එහි මේ කලා දෙක එක ම පුද්ගලයා තුළ සංකලනය වී පැවතුණි; සංගීතය වචනයේ හා නාද මාධුර්යයේ සංකලනයක් ලෙස සැලකුණි. ඔවුන්ගේ අවධානය ඇද ගත් දෙවන කරුණ වූයේ අප ඉහත දුටු පරිදි පුරාණ ලේඛකයන් සංගීතයේ සදාචාරාත්මක ප්‍රතිඵල පිළිබඳව කර තිබුණු අවධාරණය යි. සංගීතයේ පැවැත්ම යුක්තියුක්ත කළ හැකි ය යි පුනරුදයේ න්‍යායවාදීන්ට පෙනී ගියේ ප්ලේටෝගේ හා ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ අධිකාරයට අනුව එය චරිතයේ හා සද්ගුණයේ සේවයෙහි පිහිටුවිය හැකි නම් පමණි.

න්‍යායවාදීහු ගණනාවක් ම සංගීතයේ සදාචාරාත්මක කාර්යයක් ඇත යන අදහස දිරි ගැන්වූහ. නිදසුන් වසයෙන්, වින්චෙන්සෝ ගැලිලී (1581) මෙසේ කියයි:

"තම ශ්‍රාවකයන්ගේ මනස් ඔවුන්ගේ යහපත කරා යොමු කිරීමේ ශක්තිය සංගීතඥයාට නැති නම් ඔහුගේ ශාස්ත්‍රය හා දැනුම නිෂ්ඵල ය යි සැලකිය යුතු යි. සංගීත කලාව විභූෂණ කලා අතර පිහිටුවන ලද්දේ වෙනත් අරමුණක් සඳහා නො වන හෙයිනි."

---

1. Edward E. Lowinsky, "Music in Renaissance Culture," *Journal of History of Ideas,* xv, (1954) : 542.

මාරින් මර්සිනී ද ප්ලේටෝගේ හා ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ අධිකාරය ගෙන හැර දක්වමින් මේ කරුණ ම අවධාරණය කරයි. පොදුවේ මේ න්‍යායවාදීහු පෞරාණික සංගීතය මහත් සේ අගය කළහ. ඒ අතර ම ඔවුහු සමකාලීන සංගීතයට ද ඒ හා සමාන මට්ටමකට නැග ගත හැකි ය යි අපේක්ෂා කළහ. පෞරාණික සංගීතයෙහි පැවති සද්ගුණාත්මක, අපරිමිත ලෙස යහපත සලසන හා සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන ලක්ෂණ සමකාලීන සංගීතයෙහි නැත යනු ඔවුන්ගේ අදහස විය.

මෙයින් ඉතා මත් වැදගත් නිගමනයක් උපුටා ගන්නා ලදි. ප්‍රශ්නය වූයේ සංගීතයෙන් අපේක්ෂිත මනෝභාවික හා සදාචාරාත්මක ප්‍රතිඵල ඇති කරන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. පළමු කොට ම එසේ කරන්නේ සංගීතමය සම්පත්, එනම්, ආඪ්‍යතර සුසංවාදී භාෂාවක්, සංගීත විධි මිශ්‍රණය කිරීමෙන් එක් විධියක සිට තවත් විධියක් කරා උස් පහත් කිරීමේ පළල් තානික හැකියාවන්ගෙන් යුතු නව වාද්‍ය භාණ්ඩ යන මේවා පරිහරණය කිරීමෙන් යනාදියෙනි. එහෙත් ඊටත් වඩා වැදගත් ලෙස එය ඇති කරන්නේ සංගීතය එහි ගේය පද පෙළට යටත් කිරීමෙනි. මනෝභාව පුබුදු කිරීමේ හා අදහස් සන්නිවේදනය කිරීමේ හොඳ ම මාර්ගය වචන වන හෙයින් ගීතයෙහි දී එයට ප්‍රමුඛ ස්ථානය දිය යුතු ය. සංගීතය වචනවල අර්ථය අනුගමනය කළ යුතු යි; ඒ වචනවලින් ප්‍රකාශ වන හැඟීම් යනාදිය තීව්‍ර කළ යුතු යි. සංගීතයේ නාද මාධුර්යය, සුසංවාදය හා රිද්මය පවතින්නේ කවියාගේ ව්‍යංග්‍යාර්ථපූර්ණ භාෂාව තීව්‍ර කරනු සඳහා ය. ප්‍රධාන පෙළේ සංගීත න්‍යායධරයෙකු වූ ජියොසෙෆ් සර්ලිනෝ මේ අදහසේ ගම්‍යයන් ඉතා මත් දක්ෂ ලෙස ඉදිරිපත් කළේ මෙසේ ය:

"ප්‍රමෝද ජනක හෝ ශෝක ජනක, සන්සුන් හෝ කැලඹුණු, විනීත හෝ අවිනීත කරුණු භාෂාවේ දී වෘත්තාන්ත කථනයෙන් හෝ අනුකරණයෙන් නිරූපණය කළ හැකි නම් අප භාෂාවෙහි ගැබ් වන කරුණුවල ස්වභාවයට සමාන සුසංවාදයක් හා රිද්මයක් තෝරා ගත යුතු යි. උචිත අනුපාතයෙන් යුතුව ඒකාබද්ධ කරන ලද මේවායේ සංකලනයෙන් අරමුණට උචිත නාද මාධුර්යයක් නිපදවනු සඳහා ය."

තව දුරටත් ඔහු සංගීත රචකයා ගැන මෙසේ කියයි: "මෙලෙස ප්‍රමෝද ජනක විෂයක දී ඔහු ශෝක ජනක සුසංවාදයක් හා ගම්භීර රිද්මයක් යෙදුව හොත් හෝ අවමංගල හා කඳුළු සලන විෂයන්හි දී ප්‍රමෝද ජනක සුසංවාදයක් හා ලිහිල් හෝ වේගවත් රිද්මයක් යෙදුව හොත් එය අනුචිත ය. ඔහු ප්‍රමෝද ජනක සුසංවාදයක් හෝ වේගවත් රිද්මයක් යෙදිය යුත්තේ ප්‍රමෝද ජනක විෂයන්හි දී ය; ශෝක ජනක විෂයන්හි දී යෙදිය යුත්තේ ශෝක ජනක සුසංවාදයක් හා බැරෑරුම් රිද්මයන් ය. සෑම දෙයක ම උචිතත්වය පවතිනු සඳහා ය."

"වචනවලින් ප්‍රකට වන්නේ දරුණුකම, තදකම, කුරිරුකම, කෝපය හා වෙනත් ඒ ආකාරයේ හැඟීම් නම් ඊට යොදන සුසංවාදය ද ඒවාට සමාන විය යුතු යි. එනම්, මදක් තද ද පරුෂ ද විය යුතු යි. එහෙත් රසය භංග වන තරම් නො විය යුතු යි. මෙලෙස ම වචනවලින් ප්‍රකාශ වන්නේ දුක්ගැනවිල්ල, ශෝකය, වේදනාව, සුසුම්, කඳුළු හා ඒ ආකාරයේ වෙනත් දේවල් නම් සුසංවාදය ශෝකපූර්ණ විය යුතු යි."

සර්ලීනෝ බටහිර සංගීතයේ ස්වර පද්ධතිය විවරණය කරමින් ප්‍රමෝද ජනක හා ශෝක ජනක සංගීතයන් රචනා කරන ආකාරය තව දුරටත් පෙන්වා දෙයි. සර්ලීනෝ ගේය පද මාලා පෙළෙහි මුඛ්‍යත්වය පිළිබඳව කළ අවධාරණය පද පෙළට වඩාත් නිවැරදිව අනුපාත වන අයුරු ග්‍රිගෝරියානු නාද මාලාවන් සංශෝධනය කළ යුතු ය යි ඔහු කළ යෝජනාවට තුඩු දුනි. මේ නාද මාලා ශුද්ධාත්මයාණන් විසින් පළමු වන ග්‍රිගෝරිට විධාන කරන ලදැයි මධ්‍ය කාලයේ සැලකුණු සැටි කල්පනා කර බලන කල්හි මෙය ඉතා වැදගත් යෝජනාවක් විය. සර්ලීනෝ ඉල්ලා සිටි සංශෝධනය කළ යුතු ය යි දහතුන් වන ග්‍රිගෝරි 1577 දී නියෝග කළේ ය. එය අධීක්ෂණය කිරීම සඳහා පැලස්ට්‍රීනා යොදවන ලදි. දහසය වන ශතවර්ෂයේ සංගීත රචකයන් විසින් තම මුඛ්‍ය සංගීතමය ආවේශය ලෙස කාව්‍ය භාෂාව පිළිගනු ලැබුණා පමණක් නො ව ගේය පද පෙළවල ද විෂයන්ගේ, ආකල්පවල හා මනෝගතිවල ක්ෂේත්‍රය ඉමහත් ලෙස පළල් විය. සමස්ත දෘශ්‍යමාන ස්වභාව ධර්ම ලෝකයත් අභ්‍යන්තර මානසික ලෝකයත් සංගීත රචකයාගේ විෂය ක්ෂේත්‍රය බවට පත් විය. එය නිවැරදි ලෙස හා භක්තිමත්ව නිරූපණය කිරීම ඔවුන්ගේ කලාවේ අරමුණ බවට පත් විය.

මෙයින් බොහෝ න්‍යායික හා ප්‍රායෝගික ගැටලු මතු වේ. පළමු කොට, සදාචාරාත්මක හා යථාර්ථවාදී අරමුණු අතර ගැටුමක් ඇති විය හැකි ය. නිදසුන් වසයෙන්, සංගීතය කැවීම සඳහා සංගීතඥයාට සල්ලාලකම ප්‍රකාශයට පත් වන කාව්‍යයක් දුන හොත් ඔහුට පැරණි සදාචාර ගැටලුව යළිත් මතු වේ. ඔහු පද පෙළට භක්තිමත්ව සංගීතමය වසයෙන් දුරාචාරී විය යුතු ද? එසේ නැත හොත් සංගීතයෙන් සදාචාරීව පද පෙළ බොරු කළ යුතු ද?

දෙවනුව, කාව්‍යමය පෙළට ඇලී ගැලී සිටීමත් සංගීතමය ව්‍යුහයත් අතර ගැටුමක් ඇති විය හැකි ය. නිදසුන් වසයෙන්, සංගීතඥයා කාව්‍ය පෙළට අනුව තමාගේ සංගීත විධිය හා සුසංවාදය නිරතුරු වෙනස් කරමින් පෙළෙහි එන තනි තනි වචන අනුගමනය කළ යුතු ද? මෙයින් සංගීතමය ප්‍රලාපයක් ජනනය නො වන්නේ ද? තව ද තමාගේ මූලික ප්‍රවාදයට අනුකූලව මේ න්‍යායවාදීන් ගායනයෙහි දී වචන පැහැදිලිව ඇසෙන ලෙස තිබිය යුතු ය යි ද සංගීතමය රිද්මයන් භාෂාවේ ස්වාභාවික රිද්මය විකෘත

නො කළ යුතු ය යි ද අවධාරණය කළ හෙයින් කාව්‍ය පෙළට ඉතා මත් භක්තිමත් සංගීතය, සංගීතමය වසයෙන් ඉතා මත් දිළිඳු නො වන්නේ ද?

තුන් වනුව, මනෝභාව ප්‍රකාශක කාව්‍යය හා සෞන්දර්යය අතර ගැටුමක් ඇති විය හැකි ය. මේ සම්බන්ධයෙන් ගැලිලී ඉදිරිපත් කරන්නේ සංගීතමය අතිපරිශුද්ධතාවාදයකි. ඔහු ශුද්ධ වාද්‍ය සංගීතයට විරෝධය දක්වයි. එය හුදෙක් නාදයෙන් පමණක් සුඛාස්වාදය ගෙන දීමට පවත්නා හෙයිනි. ඔහු වාද්‍ය සංගීතයේ ම පරිහානියක් ලෙස තමා සලකන බහුස්වනයටත් (polyphony) සමස්වනයටත් (consonance) විරෝධය පායි. සංගීතමය නාදවල සෞන්දර්යයෙන් සුඛාස්වාදය ලබන විට සංගීතයේ සැබෑ කාර්යය වන මනෝභාව ප්‍රකාශනයෙන් අපසරණයක් සිදු වේ ය යි ඔහු කියයි. මනෝභාව ප්‍රකාශනය අමතක කොට හුදෙක් කන පිනවීම සඳහා සංගීතය රචනා කරතැයි ඔහු තම සමකාලීනයන්ට දොස් නගයි.

සතර වනුව, අනුකරණයේ ම ස්වභාවය සම්බන්ධයෙන් ගැටලුවක් මතු වේ. වචනවලට සංගීතය කවන "හාස්‍ය ජනක ආකාරය" ගැලිලී නොයෙකුත් නිදසුන්වලින් පහදයි. "පැන දිවීම" හෝ "ඉගිලීම" වැනි වචන සඳහා වේගවත් සංගීතය රචනා කිරීම හෝ අපායේ වැටීම හෝ දෙව්ලොවට නැගීම කාව්‍යයෙහි සඳහන් වන විට නාද මාලාව වැටීමට හෝ නැගීමට සැලැස්වීම හෝ කළු හෝ සුදු ස්වර යෙදීම අඥාන ය යි ඔහු පවසයි.

පස් වනුව, මේ මූලධර්මය වචන රහිත සංගීතයට උපයෝග කරන්නේ කෙසේ ද? නර්තන සංගීතය හැරුණු විට දහසය වන ශතවර්ෂයේ දී ශුද්ධ වාද්‍ය සංගීතය පැවතුණේ මූලික මට්ටමක ය. ඒ අතර මේ න්‍යායවාදීන් සම්පූර්ණයෙන් ම කල්පනා කළේ වචන සහිත සංගීතය ගැන ය. ගැලිලී හා මර්සිනී යන දෙදෙනා ම වාද්‍ය සංගීතයෙහි සදාචාරාත්මක හා මනෝභාවාත්මක බලයක් ඇතැයි ඇරිස්ටෝට්ල් ද ඇතුළත් ග්‍රීකයන් කියූ බව පිළිගත්හ. එහෙත් ඔවුහු මෙය සිදු වන ආකාරය ගවේෂණය නො කළහ. මර්සිනීගේ අදහස වූයේ වාද්‍ය සංගීතයෙන් මේ ප්‍රතිඵල ඇති වන්නේ එහි ගැබ් වන නාද මාලාවෙන් දැනට මත් වචන කවා ඇති වෙනත් නාදමාලාවක් සිහි වීම නිසා බව යි.

ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය 1499 දී ලතින් භාෂාවෙන් ද 1508 දී ග්‍රීක භාෂාවෙන් ද පළ වීම නිසා කාව්‍ය න්‍යාය පිළිබඳ නවතම උද්යෝගයක් ජනිත විය. මේ සම්බන්ධයෙන් බොහෝ පොත්පත් පළ වූ අතර ප්‍රබල වාදවිවාද ඇති විය. ඉතා මත් තියුණු ක්‍රියාශීලිත්වය හට ගත්තේ ඉතාලියෙහි ය. එයින් ඉතා මත් බැරෑරුම් චින්තනය භ්‍රමණය වූයේ ඇරිස්ටෝට්ල්ගෙන් හා ප්ලේටෝගෙන් උපුටා ගත් ගැටලු වටා ය. මේ ගැටලු නවතම උද්යෝගයකින් යුතුව විමර්ශනය කරන ලදි. පළමු කොට

''නීති'' පිළිබඳ ගැටලුව පැවතිණ. නිදසුන් වශයෙන්, ශෝකාන්ත නාටකය සත්නාටකයක් වීම සඳහා ඇතැම් අවශ්‍ය කොන්දේසිවලට අනුගත විය යුතු ද යන ගැටලුව මතු විය. ඇරිස්ටෝටල් නාට්‍යයේ නිරූපණය වන කාර්යයේ (ක්‍රියා මාලාවේ) ඒකත්වය අවධාරණය කොට කාලයේ ඒකත්වය සඳහන් කොට තිබිණ. 16 වන ශතවර්ෂයේ දී ස්ථානයේ, කාලයේ හා කාර්යයේ ''ත්‍රිවිධ ඒකත්වය'' පිළිබඳ ඉගැන්වීම මතු විය. මෙයින් අදහස් කරන ලද්දේ ශෝකාන්ත නාටකයෙහි එක ම කරුණකට අදාළ සිද්ධි මාලාවක් නිරූපණය විය යුතු ය (කාර්යයේ ඒකත්වය), රඟ පෑමට ගත වන කාලය සිද්ධි මාලාව සිදු වීමට ගත වූ කාලයට සමාන විය යුතු ය (කාලයේ ඒකත්වය), සිද්ධි මාලාව එක ම ස්ථානයක සිදු විය යුතු ය (ස්ථානයේ ඒකත්වය) යන මේවා ය. මේවා ඇරිස්ටෝටල් විසින් කියන ලදැයි පැවසිණ.

දෙවනුව සාහිත්‍ය ප්‍රභේද පිළිබඳ ගැටලුව පැවතිණි. ඩාන්ටේගේ **ඩිවයින් කොමඩිය** ඇතුළු ඉතාලියානු වීර කාව්‍ය හා වෙනත් කාව්‍ය නිර්මාණ ප්‍රබල ද සාර්ථක ද වුවත් සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයේ පිළිගත් ප්‍රභේදයන්ට අනුකූල නො වී ය. ඒවායෙහි වර්ජිල් හා හොරස් විසින් අනුමත නො කෙරුණු ආකෘති විය. මෙයින් ප්‍රචණ්ඩ විවාද හට ගති. සාහිත්‍යය මෙතෙක් පැවති ප්‍රභේදවලට අත්‍යන්තයෙන් ම අනුරූප විය යුතු ය යි අවධාරණය කළ විචාරකයන්ට එරෙහිව බොහෝ පාඨකයන් විසින් පිළිගෙන ආස්වාදනය කරනු ලැබූ මේ කෘති ආරක්ෂා කළ යුතු විය. දහසය වන ශතවර්ෂයේ පහළ වූ විචාර න්‍යාය පිළිබඳ ප්‍රකරණ ගණනාවක ම අරමුණු වූයේ මේ කටයුත්ත ඉටු කිරීම යි.

තුන් වනුව හා සතර වනුව, කාව්‍යයෙහි ඥානය හෝ සදාචාරය ගැබ් නො වෙතැයි යනුවෙන් ප්ලේටෝ ඉදිරිපත් කර තිබුණු අභියෝගයට විවිධ ලේඛකයන් විසින් යළිත් පිළිතුරු දෙන ලදි. මෙය කාව්‍යයේ වැදගත්කම නන් අයුරින් තහවුරු කිරීමට ප්‍රයත්න දැරුණු යුගයක් විය. මේ කරුණු සම්බන්ධයෙන් පුනරුදයේ හොඳ ම චින්තාවන් ගැබ් වන්නේ 1595 දී පළ වූ ශ්‍රීමත් පිලිප් සිඩ්නිගේ **ඩිෆෙන්ස් ඔෆ් පොයසි** යන කෘතියෙහි ය. මෙය මුද්‍රණයෙන් පළ වීමට පෙර මෙහි අත්පිටපිය පැතුල ලෙස සංසරණය වෙමින් පැවතිණ. ප්ලේටෝගේ **රිපබ්ලික්** නම් කෘතියට පිළිතුරු වශයෙන් කතුවරයාගේ කාලයේ දී චින්තකයන්ට කිව හැකි වූ හොඳ ම කරුණුවල සාරාංශයක් මෙහි ගැබ් වේ. කවියා තුළ පවත්නා උත්පාදක හා නිර්මාණාත්මක ශක්තිය නිසා ඔහුට මිනිසුන් අතර ඉතා උසස් ස්ථානයක් ලැබෙන බවත් ඔහුගේ කෘති **බයිබලය** හැර අන් සියලු ම කෘතිවලට වඩා ඉහළින් සිටින බවත් මෙහි පවසා ඇත. කවියා ශික්ෂා මගින් ඉගැන්වීම සිදු කරන දර්ශනවාදයත් උදාහරණ මගින් ඉගැන්වීම සිදු කරන ඉතිහාසයත් ඒකාබද්ධ කරයි. කාව්‍යයෙහි කියැවෙන්නේ සුවිශේෂය ගැන

නො ව සාමාන්‍යය ගැන ය. එහෙත් කවියා සාමාන්‍යය විශද හා තේරුම් ගත හැකි රූපයකින් ඉදිරිපත් කරයි. කවියා තමා කියන සාමාන්‍යයන් අන්‍යාලාප මඟින් නිදර්ශිත කරයි නම් මේ අන්‍යාලාප ව්‍යාජයන් බව මතක තබා ගත යුතු යි. කවියා කිසිවක් තිර කොට කියන්නේ නැත. එහෙයින් ම ඔහු බොරු කියන්නේ ද නැත. කාව්‍යයෙන් දුරාචාරය හා අනතුරු ගෙන දෙන ආශාව පැතිරෙතැයි යන චෝදනාව සම්බන්ධයෙන් සිඩ්නි මෙසේ කියයි: කාව්‍යය දුර්භාවිත කළ හොත් එයින් බොහෝ හානි සිදු වන්ට පුළුවන. නිසි ලෙස පරිහරණය කළ කල්හි බොහෝ යහපත ගෙන දෙන දේවල් වැරදි පරිහරණයෙහි යෙදවූ කල්හි මෙය ම සිදු වේ. ඖෂධ, නීතිය හා බයිබලය ගැන ද අපට මෙසේ කිව හැකි ය. මෙලෙස ඉදිරිපත් කරන මේ විරෝධතාවන් කාව්‍යයේ සාරභූත ස්වභාවය නො දැන ඉදිපත් කරන ඒවා ය. කාව්‍යයෙන් බොහෝ දුර්විපාක ඇති වෙතැයි යන තර්කයෙන් එයින් බොහෝ ආනිශංස ජනිත වෙතැයි ඔප්පු වෙයි. "ඉදිකටුවට මහත් හානියක් හෝ මහත් යහපතක් කළ නො හැකි ය. එහෙත් කඩුවකින් ඔබට ඔබේ පියා මරන්ට හෝ ඔබේ රටත් රජුත් ආරක්ෂා කරන්ට හෝ පුළුවන."

සාමාන්‍යයෙන් ගත් කල පුනරුදය යුගයේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය රඳා පැවතුණේ පළල් උපකල්පනයන් දෙකක් මත ය. ප්ලේටෝගෙන් හා ඇරිස්ටෝට්ල්ගෙන් උපුටා ගන්නා ලද පළමු වැන්න වූයේ කාව්‍යය කිසි යම් අර්ථයකින් ක්‍රියාවේ අනුකරණයකි යන්න ය. මේ අනුකරණයේ නියම ස්වභාවය කවරේ ද යන්න බොහෝ සෙයින් සාකච්ඡාවට භාජන විය. මීට අනේකවිධ විවරණ ඉදිරිපත් කෙරුණු අතර මෙය තියුණු විවේචනයට ලක් විය. එහෙත් සාහිත්‍ය ප්‍රභේද හා සාහිත්‍යයෙහි පිළිපැදිය යුතු නීති පිළිබඳ බොහෝ සාකච්ඡාවන් භ්‍රමණය වූයේ මේ මධ්‍ය සංකල්පය වටා ය. හොරස්ගෙන් උපුටා ගන්නා ලද දෙවැනි උපකල්පනය වූයේ කාව්‍යයෙහි ප්‍රමෝදය ජනනය කිරීම හා උපදෙස් දීම යන ද්විවිධ කාර්යය ඇත යන්න යි. ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ භාව විශෝධනවාදය පිළිබඳව ද කාව්‍යයේ ප්‍රතිඵල ගැන ප්ලේටෝ දැරූ ආස්ථානය පිළිබඳව ද බොහෝ වාදවිවාද පැවැත්විණ. මේ ඇතැම් වාදවිවාද මෙකී අංශ තේරුම් ගැනීම සඳහා චිරස්ථායී සේවයක් ඉටු කර ඇත. ඇතැම් වාදවිවාද යාන්ත්‍රික ද පුද්ගලික ද වූ අතර තිරසර සේවයක් ඉටු නො කළේ ය. මෙකල න්‍යායවාදීහු පොදුවේ කාව්‍යයේ මේ කාර්ය දෙක හුවා දැක්වූහ. එනමුත් ඔවුන්ට ඒ දෙක නියම සංශ්ලේෂණයකට ගෙන ආ හැකි වූයේ කලාතුරකිනි. අනාගතයේ එළඹෙන මතභේදයක පෙරලකුණු ද දිස් විය. නිදසුන් වසයෙන්, කාව්‍යයෙහි උපදෙස් දීමේ අරමුණ නැතැයි කියූ කැස්ටෙල්වෙට්රෝ ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ අධිකාරය ද තමාගේ ම තර්ක ද පිහිට කොට ගෙන එහි එක ම අරමුණ සුඛාස්වාදය ගෙන දීම ය යි අවධාරණය කළේ ය:

"කවියාගේ කර්තව්‍යය වන්නේ මිනිසුන්ට අහම්බෙන් සිදු වන දේවලට සත්‍යයේ ඡායාමාත්‍රයක් ගෙන දී මේ ඡායාමාත්‍රය මගින් තම පාඨකයන්ට ආහ්ලාදය ගෙන දීම යි. ඔහු ස්වාභාවික හෝ අහම්බෙන් ඇති වන හෝ දේවල සැඟවී පවත්නා සත්‍යය සෙවීම දාර්ශනිකයන්ට හා විද්‍යාඥයන්ට භාර දිය යුතු ය. ඔවුන් ප්‍රීතිය හා යහපත ගෙන දෙන ආකාරය කවියා ප්‍රීතිය ගෙන දෙන ආකාරයට වඩා අතිශයින් ම වෙනස් ය."

7

බුද්ධි යුගය 1

රෙනේ ඩේකාට් වෙළුම් ගණන් පොත් ලියා ඇතත් ඒ කිසිවක සැකෙවින් හෝ සෞන්දර්යවාදයක් දක්වා නැත. මුල් කාලයෙහි, 1618 දී ලියූ කෘතියක හැර ඔහුගේ අන් කිසි ම කෘතියක සෞන්දර්යය හෝ කලාවන් ගැන සඳහනක් පවා නැත. එනමුත් 17, 18 ශතවර්ෂවල දී දර්ශනවාදයේ අන් සෑම ශාඛාවක් තුළ මෙන් ම සෞන්දර්ය විද්‍යාව තුළ ද ඔහුගේ දාර්ශනික අදහස් මහත් සේ බල පැවැත්වී ය. ඇතැම් සෞන්දර්ය න්‍යායයන් ඔහුගේ මූලධර්මවලින් හා විධික්‍රමයන්ගෙන් වක්‍ර ලෙස උපුටා ගත් බව පෙන්වීමට නො හැකි තන්හි යටත් පිරිසෙයින් පහත සඳහන් දේ පෙන්වා දිය හැකි ය: ඒවා මේ යුගයේ පැතිර පැවති අදහස් පවුලකට අයත් වෙයි. එම අදහස් පවුලේ සැබෑ ආරම්භකයා නො වේ නම් විශිෂ්ටතම දාර්ශනික නියෝජිතයා වූයේ ඩේකාට් ය.

අංක ගණිතය හා ජ්‍යාමිතිය විමර්ශනය කිරීමෙන් ඩේකාට් සකස් කළ හා සෑම තන්හි ම උපයෝග කිරීමට යෝජනා කළ ඥානාදර්ශ ඔහුගේ යුගයේ විඥ්ඥාණය මත නො මැකෙන ලෙස මුද්‍රිත විය. 1628 දී පමණ ලියූ නමුත් ඔහුගේ මරණයෙන් පසු 1637 දක්වා ම පළ නො වූ "විධික්‍රමය පිළිබඳ දේශන" යන අර්ථවත් කෘතිය ඉතා මත් අනුස්මරණීය ඥාන විභාගාත්මක ප්‍රකාශනය විය. සංකල්ප විශ්ලේෂණය කිරීම මගින් අවශ්‍යයෙන් ම සරල වූ ද එහෙයින් ම ඉතා මත් පැහැදිලි හා ප්‍රත්‍යක්ෂ වූ ද අදහස් සොයා ගැනීමට ඔහු යෝජනා කළේ ය. ඥානයේ මූලික අංග

විය යුත්තේ මේ අදහස් ය. ප්‍රස්තුත සම්බන්ධයෙන් ඔහු අවශ්‍ය ඥාන මාර්ගය ලෙස ඉදිරිපත් කළේ අන්තඃකරණය හා නිගාමී ක්‍රමය යි. අන්තඃකරණය යනු "විවෘත හා සාවධාන මනසක බුද්ධියේ ආලෝකයෙන් පමණක් මතු වන නිසැක සංකල්පය" යි. නිගාමී ක්‍රමය යනු අන්තඃකරණ මාලාවකි. ඩේකාට්ගේ ඉතා මත් වැදගත් ප්‍රකාශවලින් එකක් වූයේ නිසැක හා විශ්වීය සත්‍යය සොයා ගැනීම සඳහා ඕනෑ ම කෙනෙකුට පරිහරණය කළ හැකි විධික්‍රමයක් සොයා ගත්තෙමැයි යන්න ය. එය විශ්වීය වන්නේ සියලු බුද්ධිමත් සත්වයන්ට මත් සෑම දේකට මත් වලංගු වන බැවිනි.

ඩේකාට්ගේ විධික්‍රමය ප්‍රාගනුභූත ද වියුක්ත ද විය. ඔහු සෙවූ ඥානය ස්වභාවධර්මය පිළිබඳ ආනුභූතික ගවේෂණයකින් ලබා ගැනීමට අපේක්ෂා කළ නො හැකි ය. එය "ස්වාභාවික ආලෝකයට" (බුද්ධියට) කෙළින් ම ගෝචර වන සහජ සංකල්ප හා ප්‍රස්තුත මත රඳා පැවතිය යුතු ය. ඥානය වසයෙන් එහි නිරවද්‍යතාව තහවුරු වන්නේ එහි ප්‍රත්‍යක්ෂ විශදත්වයෙන් පමණක් නො ව එය නිගාමී ලෙස සකස් වීමෙනි. මේ සකස් වීම සිදු වන්නේ වඩාත් මූලික හා මූලිකත්වයෙන් අඩු ප්‍රස්තුත ඒවායේ අන්‍යෝන්‍ය තර්කානුකූල රඳා පැවැත්ම ප්‍රදර්ශනය වන ලෙස හැඩ ගැස්වීමෙනි.

ඥානය ලැබීමේ කාටීසියානු ආදර්ශය යුරෝපය පුරා පැතිර ගියේ ය. කලාව පිළිබඳ අධ්‍යයනයත් ඇතුළත් බොහෝ ක්ෂේත්‍ර තුළ එම ඥානය ලබා ගැනීමේ අපේක්ෂාව පැතිර ගියේ ය. කාව්‍යය හා කවිකත්වය " අධ්‍යයනයේ ඵල නො ව මනසේ පරිත්‍යාග, " බුද්ධිමය කලාවන් නො ව සහජ හැකියාවන් බව ඔහු කියූ බව සැබවි. එහෙත් කවීන්ගේ ද චිත්‍රකරුවන්ගේ ද සංගීත රචකයන්ගේ හා විචාරකයන්ගේ ද සැබෑ ගැටලුවලට ඔහුට වඩා සමීපව සිටි න්‍යායවාදීහු මේ වක්‍ර විෂයන් පවා බුද්ධියෙන් ජය ගත හැකි දැයි තැත් කරන්ට වන්හ.

කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය

කාව්‍යය පිළිබඳ න්‍යාය තුළ කාටීසියානු උද්යෝගය ඉතා මත් පරිසමාප්ත ලෙස 1674 දී ප්‍රකාශ කළේ නිකොලස් බොයිලියු - ඩෙප්රියෝවා ය. සාරභූත හා මූලික වන්නේ සහේතුකත්වය, බුද්ධිය හා අවබෝධනීයත්වය ය යි ඔහු කවීන්ට කියයි.

"බුද්ධියට ප්‍රේම කරනු. ඔබ ලියන ඕනෑ ම දෙයක සෞන්දර්යය, බලය හා ආලෝකය එයින් ම ඉල්ලා ගනු. යථාස්වභාවය හැදෑරීම එක ම කර්තව්‍යය කර ගනු."

යථාස්වභාවය යනු සුවිශේෂයට යටින් ඇති සාමාන්‍යය යි; දෘශ්‍යමානයට එපිටින් ඇති යථාර්ථය යි. මේ අර්ථයෙන් යථාස්වභාවය හා

බුද්ධිය ආවේණික වසයෙන් ම ඒකාබද්ධ ය. ඒ දෙකෙන් කුමක් වුව අනුගමනය කිරීමේ නීති එක ම ය.

මෙපරිද්දෙන් ම රෙනේ ලේ බොස්සු මෙසේ පවසයි: "කලාවන්ට ද විද්‍යාවන්ට ද පොදු දෙයක් ඇත. විද්‍යාවන් මෙන් ම කලා ද පිහිටා සිටින්නේ බුද්ධිය මත ය. කලාවන්හි දී කෙනෙකුන්ගේ මාර්ගදේශකයා විය යුත්තේ අපට යථාස්වභාවය විසින් දී ඇති ආලෝකය ය."

ඇලෙක්සැන්ඩ පෝප්ගේ **එසේ ඔන් ක්‍රිටිසිස්ම්** (1711) යන කෘතියෙහි ද මූලික සංකල්පය වන්නේ යථාස්වභාවය යන්න යි:

"පළමුව යථාස්වභාවය අනුගමනය කරනු. එහි ම ප්‍රමිතිය අනුව ඔබගේ විනිශ්චය සකසනු. එම ප්‍රමිතිය යනු ද යථාස්වභාවය ම යි: දිව්‍යමය දීප්තිය වූ, ස්පෂ්ට වූ, අවිකෘත වූ, විශ්වාලෝකය වූ, ජීවිතය ද බලය ද සුන්දරත්වය ද වූ නො වරදින යථාස්වභාවය එක් විට ම කලාවේ ප්‍රභවය ද අවසන් ප්‍රතිඵලය ද පරීක්ෂණය ද වන්නේ ය. පුරාණයෙහි නො තැනූ, සොයා ගත් නීති වනාහි විධිගත කළ යථාස්වභාවය ම යි. යථාස්වභාවය තමා ම තැනූ නීතිවලින් රාජාණ්ඩුවක් මෙන් සීමිතව පවතී."

බුද්ධි යුගයේ චින්තනය තුළ පැතිර ගිය යථාස්වභාවය හා බුද්ධිය යන මේ සංකල්ප දෙකෙහි අරුත් අනාවරණය කිරීම අතිශයින් ම දුෂ්කර ය. මෙහි ලා සැපයිය හැක්කේ ඒ පිළිබඳ කටු සටහනක් පමණි. ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ කීර්තියත් ඔහුගේ ධර්මයන්ට දැක්වූ ගෞරවයත් කූටප්‍රාප්ත වූයේ 17 වන ශතවර්ෂයේ දී ය. එහෙත් මේ ශතවර්ෂයේ න්‍යායවාදීහු ඔහුගේ අධිකාරය උපුටා දැක්වීමෙන් පමණක් තෘප්තිමත් නො වූහ. කලාව පිළිබඳ ඔහුගේ නිගමන හේතු දක්වා සනාථ කළ හැකි ය යි ද ඒවාට **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** දක්වා තිබෙන ප්‍රතිඥාවන්ට වඩා ප්‍රබල ප්‍රතිඥා ප්‍රතිපාදනය කළ හැකි ය යි ද ඔවුහු විශ්වාස කළාහු ය. ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ එක් මූලධර්මයක් ආප්තයක් ලෙස ගන්නා ලදි: කාව්‍යය යනු මානව ක්‍රියාවේ අනුකරණය යි. එහෙත් මේ මූලධර්මය සමකාලයෙහි මතු වෙමින් පැවති යථාස්වභාවය නමැති සංකල්පය පිහිට කොට ගෙන සංවර්ධනය කොට විධිගත කළ යුතු විය. ඒ සඳහා ඉඟිය ලබා ගන්නා ලද්දේ **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ම සඳහන් වන කාව්‍යය සාමාන්‍යය පවසයි, ඉතිහාසය සුවිශේෂය පවසයි යන මෙයිනි.

බුද්ධිය සුවිශේෂය තුළ සාමාන්‍යය ග්‍රහණය කරතැයි ඇරිස්ටෝට්ල් කී ය. මෙහි අර්ථය මෙසේ වේ: බුද්ධිය කිසි යම් තනි දෙයක් තේරුම් ගන්ට පටන් ගන්නේ එම තනි දෙය එය අයත් වන ජාතිය හෝ වර්ගය තුළ පිහිටුවීමෙනි. මෙලෙස අග්නිදත්ත නමැති තනි පුද්ගලයා තේරුම් ගැනීමට නම් අග්නිදත්ත ඔහු අයත් වන වර්ගය වන මනුෂ්‍ය ජාතිය තුළ පිහිටුවිය

යුතු ය. කිසි යම් ජාතියක, පන්තියක හෝ වර්ගයක සියලු ම සාමාජිකයෝ එම වර්ගයේ, පන්තියේ හෝ ජාතියේ ස්වලක්ෂණය හෙවත් සාමාන්‍ය ලක්ෂණය දරති. අග්නිදත්ත මනුෂ්‍යයා නමැති වර්ගයේ සාමාන්‍ය ලක්ෂණය හෙවත් පොදු ලක්ෂණය දරයි. අග්නිදත්ත කළු ය; කැඩුණු ඉංග්‍රීසි කතා කරයි; රහමෙර පානය කරයි. මේ ලක්ෂණ මනුෂ්‍යත්වය නමැති සාමාන්‍යයේ ලක්ෂණ නො ව අග්නිදත්ත නමැති සුවිශේෂයේ අහඹු ලක්ෂණ යි. අග්නිදත්ත තුළ තිබෙන මනුෂ්‍යත්වය නමැති සුවිශේෂය සොයා ගත යුතු ය. එසේ කළ හැක්කේ ඔහු තනි අග්නිදත්ත ලෙස නො ව මිනිසෙකු ලෙස මනුෂ්‍ය ජාතිය තුළ බහා සැලකීමෙනි. සොක්‍රටීස් කැත ය; මුක්කම් ය. එහෙත් මේවා ඔහුගේ ආගන්තුක ලක්ෂණ විනා මනුෂ්‍යත්වයේ ලක්ෂණ නො වේ. සොක්‍රටීස් බුද්ධිමත් ය. එය මනුෂ්‍යත්වයේ සාමාන්‍ය ලක්ෂණය යි. මෙලෙස සොක්‍රටීස් නමැති සුවිශේෂය මනුෂ්‍යත්වය නමැති සාමාන්‍යය දරයි.

"යථා ස්වාභාවය" යන්න අපට දිස් වන මානුෂික වූ ද අමානුෂික වූ ද සත්වයන් හා දේවල් සියල්ල ඇතුළත් වන ලෙස පෘථුලතම අර්ථයෙන් ගෙන ඒ සියල්ලෙහි අපට ඉතා මත් කැපී පෙනෙන දෙය නම් ඒවා වෙන් වෙන් හා නිශ්චිත ජාති, පන්ති හා කණ්ඩායම් යන මේවාට වැටෙන ආකාරය ය යි තර්ක කරන ලදි. මෙලෙස ගත් සෑම කණ්ඩායමක ම එම කණ්ඩායම නිර්වාචනය කිරීමට පරිහරණය කෙරෙන සාමාන්‍ය ඇත. කිසි යම් කණ්ඩායමක සාමාජිකයෙකුගේ "යථා ස්වභාවය" යනු එම කණ්ඩායමේ සාමාන්‍යය යි. එවැනි කණ්ඩායමක ආවේණික, පරමාදර්ශී නියෝජිත සාමාජිකයෝ ද ඇත්තාහ: තම වර්ගයේ ලක්ෂණ අනෙකුන්ට වඩා මැනවින් ප්‍රදර්ශනය කරන ප්‍රථම ගණයේ අශ්වයා. මෙලෙස යථා ස්වභාවය නමැති සංකල්පය තුළ වැදගත් අදහස් ගණනාවක් පැටලී ඇත: සංඛ්‍යාත්මක බහුලතාව, සාරභූතතාව, මූලිකතාව, වාර්ගිකතාව, ආවේණිකතාව, ස්වලක්ෂණය, සමාන ලක්ෂණය, පරම ලක්ෂණය. මේ සංකල්ප අතරින් සංඛ්‍යාත්මක බහුලතාව යන්න නව සම්භාව්‍ය න්‍යායවාදීන්ගේ චින්තනයෙහි කේන්ද්‍ර ස්ථානය හජනය කළේ ය: කවියා "හදවතේ සැඟවුණු රහස් සොයා ගත" යුතු ය යි බෙලියු කී ය. මෙලෙස කවියා නිරූපණය කළ යුත්තේ අද්විතීය, අසමාන ලක්ෂණ නිසා කැපී පෙනෙන තනි පුද්ගලයන් නො ව මානව සංහතියේ පොදු සාරභූත ලක්ෂණ දරන චරිත වර්ග ය.

මේ නම් නව සම්භාව්‍ය සංක්‍රමණයට හසු වූ ඇරිස්ටෝටල්ගේ සාමාන්‍යය නමැති මූලධර්මය යි. සැමුවෙල් ජොන්සන්ගේ වචනවලින් කිව හොත්, කවියාගේ අරමුණ වන්නේ "සාමාන්‍ය ස්වභාවයේ නිවැරදි නිරූපණයන්" සැපයීම යි. නව සම්භාව්‍ය න්‍යාය තුළ ව්‍යාප්තව ගිය මෙම මූලධර්මයේ ගම්‍යයන් ඉතා මත් හොඳින් අනාවරණය වන්නේ ජොන්සන්ගේ

ම වචන තුළ ය: "කවියාගේ කර්තව්‍යය වන්නේ වර්ගයක තනි සාමාජිකයා නො ව වර්ගය පරීක්ෂා කිරීම යි. පොදු ලක්ෂණ හා මහත් දෘශ්‍යමානයන් සටහන් කිරීම යි: ඔහු ටියුලිප් මලේ වයිරම් ගණන් නො කරයි."

ජොන්සන් ශේක්ස්පියර් විසින් නිරූපිත චරිත ප්‍රසංශාවට ලක් කරන්නේ ඒවායේ සුවිශේෂත්වය නිසා නො ව සාමාන්‍යත්වය නිසා ය. ඉතා නිවැරදි ලෙස ලක්ෂණ සංඛ්‍යා සටහන් කිරීම හේතු කොට ගෙන "සාමාන්‍යත්වයේ ශ්‍රී විභූතිය නො දැකීම" ගැන ඒබ්‍රහම් කෞලිට ගර්හා කොට ඇත.

"සාමාන්‍යත්වයේ ශ්‍රී විභූතිය" යනු වැදගත් වාක්‍යාංශයකි. කාව්‍යයෙහි හා නාට්‍යයෙහි ලා මානුෂික ස්වභාවයේ සාමාන්‍ය ලක්ෂණයක් හෝ එක්තරා මනුෂ්‍ය පන්තියකට ආවේණික වූ ලක්ෂණයක් නිරූපණය කිරීම එක් විට ම මානුෂික ස්වභාවය සම්බන්ධ කිසි යම් වැදගත් සත්‍යයක් අනාවරණය කිරීමක් හා එය ප්‍රබල ලෙස හා ළගන්නා ලෙස මනසට ගෝචර කිරීමක් වේ. පුද්ගලයෙකුට සුවිශේෂ වූ ලක්ෂණ සවිස්තරව නිරූපණය කිරීමෙන් මේ සත්‍යය දුබල වේ. මනුෂ්‍යත්වයේ පොදු ලක්ෂණ පළල් පාඨක සංඛ්‍යාවක් අතර ගෙන හැර දක්වා එමඟින් ඉතා මත් සාර්ථක ලෙස සුඛාස්වාදය ගෙන දීමත් උපදෙස් දීමත් සිදු කළ හැක්කේ සත්‍යය එකී අයුරින් නිරූපණය කිරීමෙනි. මෙලෙස නව සම්භාව්‍ය න්‍යාය සාමාන්‍යයට කාව්‍යමය බලය ගෙන දෙයි.

කාව්‍යයේ පරමාර්ථය නිවැරදි ලෙස ප්‍රකාශ කළ හැකි හෙයින් එම පරමාර්ථය ඉටු කර ගැනීම පිළිබඳ විද්‍යාවක් තිබිය හැකි ය යි නව සම්භාව්‍ය න්‍යායවාදීහු කීහ. එම පරමාර්ථය මුදුන්පත් කිරීමට තුඩු දෙන පොදු නීති මාලාවක් සොයා හැඩ ගැස්වීම මූලධර්මයක් වශයෙන් කළ හැක්කකි. එම නීති මාලාව අනුගමනය කිරීමෙන් සත්කාව්‍යයක් නිර්මාණය කළ හැකි වේ. එම නීති මාලාව පෙන්වා දීමෙන් දෝෂ සහිත කාව්‍යයක අසාර්ථක බව ඔප්පු කළ හැකි ය. කාව්‍ය රචනයෙහි අනුගමනය කළ යුතු නීති පිළිබඳ ඉගැන්වීම-ස්කැලිග විසින් සූත්‍රගත කරන ලද, විශේෂයෙන් ම ඇරිස්ටෝල්ට් ගේ ය යි සඳහන් කෙරුණු නීති තුන - සම්පූර්ණයෙන් ම පරිසමාප්තියට පත් වූයේ 17 වන ශතවර්ෂයේ දී ය. එය බුද්ධි යුගයේ ඥාන විභාගාත්මක ගැටුම, එනම්, බුද්ධියේ (බුද්ධියෙන් ග්‍රහණය කළ හැකි නීති රීති යනාදි සම්ප්‍රදායේ) හා අත්දැකීමේ එකිනෙකට පටහැනි අයිතිවාසිකම් අතර ගැටුම සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ හරි මැදට ගෙනාවේ ය. මේ දෙකින් කුමක් ප්‍රධාන වේ ද යන විවාදය මතු විය.

නිදසුන් වශයෙන්, පියර් කෝනීල්ගේ **ඩිස්කෝසස්** (1660) සලකා බලමු. ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ ය යි සැලකුණු යට කී ඒකත්වයන් තුනට 17 වන ශතවර්ෂයේ දී නිල අනුමතිය දීමට මහත් සේ හේතු වූයේ මේ කෘතිය යි. ඔහු මෙසේ කියයි: "කාර්යයේ, ස්ථානයේ හා කාලයේ ඒකත්වය ආරක්ෂා

කිරීම අවශ්‍ය ය. " ඒ බව කිසිවෙක් සැක නො කරති. මක් නිසා ද යත්, "නාට්‍යමය කාව්‍යයක් යනු මානුෂික ක්‍රියාවේ අනුකරණයක් හෝ නිරූපණයක් නිසා ය. නිරූපණ ඒවාට මුල් වූ දෙයට වඩාත් හොඳින් සමාන වන කල්හි ඒවා වඩාත් විශිෂ්ට වේ යන්න අවිවාදනීය යි. " මීට පෙර කෘතියක ඔහු මෙසේ කියා ඇත: "මම නීති අනුගමනය කිරීමට ආශා කරමි. එහෙත් මම ඒවායේ වහලෙක් නො වී මගේ විෂයේ අවශ්‍යතාවලට අනුව ඒවා විශාල හෝ පටු කරන්නෙමි. සෞන්දර්යය සඳහා මම ඒවා කැඩීම පවා කරන්නෙමි." පාදීය නාට්‍යමය මූලධර්ම ලෙස කාලය හා ස්ථානය කෙරෙහි දැක්වූ මහත් අභිලාෂයට එක්තරා දුරකට හේතු වූයේ ස්ථානයේ හා කාලයේ අන්තරයන් සංඛ්‍යාත්මකව නිර්වචනය කළ හැකි වීම ය. ඩෙකාට්ගේ ක්‍රමය අනුව අපට ඒවා පිළිබඳ පැහැදිලි හා ස්පෂ්ට අදහස් ඇති කර ගත හැකි ය. එහෙත් "ස්ථානයේ ඒකත්වය" වැනි පොදු නීතියක් නො පැහැදිලි ය. "කාර්යයේ ඒකත්වයේ" අවශ්‍යතාවන්ට අනුව "ස්ථානයේ ඒකත්වය" සුනම්‍ය කළ හැකි ද වේ. මෙලෙස ස්ථානයේ ඒකත්වය යටතට ඉතා නිවැරදි ලෙස ගෙන ආ හැකි වූයේ තමාගේ නාට්‍යයන් අතරින් තුනක් පමණකැයි කෝනීල් පාපෝච්චාරණය කරයි. එහෙත් ඔහු විචාරකයන්ට අවලාද නගමින් තමාගේ එම භාවිතය ආරක්ෂා කරයි:

"විවේචකයන්ට දැඩි ලෙස විවේචනය කිරීම ලෙහෙසි ය. එහෙත් ඔවුන්ට නාට්‍ය දහයක් හෝ දොළහක් මහජනයාට දීමට සිදු වුව හොත් නිරවද්‍ය නීති රැකීම නිසා ඇති වන සීමාත් එසේ රැකීම කොතරම් සුන්දර දේවල් වේදිකාවෙන් පලවා හරින්නේ ද යන්නත් අත්දැකීමෙන් දැන ගත් සැණින් ඔවුන් ඒ නීති මටත් වඩා වැඩියෙන් ලිහිල් කරනු ඇත."

නීති සම්බන්ධයෙන් මොලියර් මීටත් වඩා තදින් කතා කරයි: "නීතිවලට අනුව ලියූ නාට්‍ය ප්‍රමෝදය ගෙන නො දේ නම්, එසේ ම ප්‍රමෝදය ගෙන දෙන ඒවා නීතිවලට අනුකූල නො වේ නම් එයින් අනිවාර්යයෙන් ම ගම්‍ය වන්නේ ඒවා නො මනා ලෙස තැනූ නීති බව ය. එහෙයින් අපිත් මහජන රුචිය සීමා කරන මේ රැවටීම අත හැර සුඛාන්ත නාටකයක දී ඉන් අප තුළ ඇති වන ප්‍රතික්‍රියාව පමණක් සැලකිල්ලට ගනිමු."

එහෙත් බොහෝ න්‍යායවාදීහු මේ නීති තමාගේ අත්දැකීමට පූර්වයෙන් පවතින පරිදි ම පිළිගත යුතු ය යි එක්සත්ව කියා සිටියහ. එක් කෙනෙක් මෙසේ කියයි: සෑම කලාවකට ම ඇතැම් නීති ඇත. එම නීති නො වරදිනසුලු ලෙස අපේක්ෂිත අරමුණ ඇති කරයි. තවකෙක් මෙසේ කියයි: ඇතැම් සදා කාලික නීති ඇත. ඒවාට පදනම් වී ඇත්තේ සුබුද්ධිය යි. ඒවාට දැඩි හා නිසි හේතු ප්‍රතිෂ්ඨා වී ඇත. ඒවා සදා කල්හි පවතිනු ඇත. එහෙත් (නීතිය අනුගමනය කරන නීරස නාට්‍යයක දී හෝ නීතිය අනුගමනය නො කරන රසවත් නාට්‍යයක දී මෙන්) අත්දැකීම හා නීතිය අතර ගැටුම මතු වූ කල්හි

ප්‍රමෝදය ගෙන දෙන නාට්‍යය අලුතෙන් විග්‍රහ කොට ගත් නීති සැබවින් ම අනුකරණය කරන්නේ ය කියා හෝ එසේ නැත හොත් කිසිවෙකු එයින් ප්‍රමෝදයට පත් නො විය යුතු ය කියා හෝ න්‍යායවාදීහු තර්ක කළහ.

එහෙත් විචාරයේ දී අත්දැකීමට පෙර පවතින විචාර මිනුම් සම්පූර්ණයෙන් ම පරිහරණය කළ නො හැකි විය. ඉතා මත් දැඩි සම්භාව්‍ය විචාර විනිශ්චයන්ට පවා ප්‍රතිඥා සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද තර්කවල අත්දැකීමට අනුකූල පූර්වාවයව අනිවාර්යයෙන් ම ගැබ් විය. කාව්‍යය යනු මානව ක්‍රියාවේ අනුකරණයකි යන මුඛ්‍ය පූර්වාවයවය සලකන කල්හි, එය මූලික ලෙස ගත් දාර්ශනිකයන් නො වූ බොහෝ න්‍යායවාදීන් විසින් එහි තර්කානුකූලත්වය දැඩි ලෙස තහවුරු නො කරන ලදි. විචාර න්‍යාය කාටීසියානු පද්ධතිය කරා සමීප කළ හැකි ප්‍රමාණය ජෝන් ඩ්‍රයිඩන්ගේ ඇතැම් ඡේදවලින් හැඟවේ. "කාව්‍යය යනු අනුකරණය" යි යන සූත්‍රය කාව්‍යයේ නිර්වචනයක් ලෙස ගත හැකි නම්, එම අර්ථයෙන් එය අත්දැකීමෙන් ස්වාධීන නම්, එවිට විචාරයේ නො වේ නම් විචාරයට පදනම් වන චින්තනයේ ඇතැම් මූලධර්ම සැබවින් ම ප්‍රදර්ශනය කළ හැකි ය. ඩ්‍රයිඩන් "මානව යථා ස්වභාවයේ නිවැරදි හා ජීවමාන ප්‍රතිරූපයකි." යන නාටයය පිළිබඳ තමාගේ නිර්වචනය තහවුරු කරමින් තව දුරටත් මෙසේ කියයි: "එහෙයින් සෘජු හා ක්ෂණික ප්‍රතිඵලය මෙය යි: යථාස්වභාවය අනුකරණය කළ හැකි නම් එය නිරවද්‍ය ලෙස අනුකරණය කිරීමේ නීතියක් ඇත. එසේ නො වන්නේ නම් අරමුණක් තිබෙන අතර එය ඉටු කර ගැනීමේ මාර්ගයක් නැති තත්වයක් උදා වේ." විචාරයේ ප්‍රමිති නිර්වචනය කරන ඇතැම් සාමාන්‍ය නීති පවතින බව ප්‍රදර්ශනය කළ හැකි ය යි ඩ්‍රයිඩන් සිතූ බව පැහැදිලි ය. "රසඥතාව" පමණක්, කැමැත්ත හෝ නො කැමැත්ත යන අවිචාරාත්මක ප්‍රතිචාරය පමණක් විචාරයේ ඇතුළත් වන සම්පූර්ණ දෙය නො විය හැකි ය යි ඔහු කියයි:

"මිනිසුන්ගේ කැමැත්ත හෝ අකැමැත්ත නාට්‍යයට හොඳ හෝ නරක යන නාමය දෙන නමුත් එය හොඳ හෝ නරක බවට පත් නො කරයි. මිනිසුන් පිනවීම කවියාගේ අරමුණ විය යුතු යි. නාට්‍යය තනන්නේ ඔවුන්ගේ ප්‍රමෝදය සඳහා වන හෙයිනි. එහෙත් ඔවුන් නිතර ම සත්නාට්‍යවලින් ප්‍රමෝදයට පත් වන බවක් වත් ඔවුන් ප්‍රමුදිත කරන නාට්‍ය සත්නාට්‍ය බවක් වත් එයින් නිගමනය නො වේ."

ඩ්‍රයිඩන්ගේ පහත සඳහන් අදහස ඔහුගේ ස්වාධීන එකකි: "නීති පවත්නා බව නිසැක නමුදු එම නීති හුදෙක් විය හැකි ඒවා පමණි. කෙසේ විශ්ලේෂණය කළත්, කෙසේ සම්බන්ධීකරණය කළත්, කෙසේ සියුම් කළත් ඒවා අවසාන වශයෙන් අත්දැකීම මත රඳා පවත්නා හෙයිනි." පසුව ජොන්සන් ස්ථානයේ හා කාලයේ ඒකත්වයන් ප්‍රතික්ෂේප කළේ මේ තර්කය

මත ය. ඔහු කාර්යයේ ඒකත්වය "නට්‍යයේ වස්තුවට අත්‍යවශ්‍ය" ය යි සැලකූ නමුදු අනික් ඒකත්වයන් දෙක "ව්‍යාජ උපකල්පනයන්ගෙන් මතු වන බව පැහැදිලි ය" යි පැවසී ය.

මේ වෘත්තාන්තයේ තවත් කොටසක් වූයේ "පෞරාණිකයන්" හා "නවීනයන්" අතර ඇති වූ සුප්‍රකට ගැටුම යි. පැථුල ලෙස දරන ලද අදහස වූයේ නීති ඉතා මත් මැනවින් අධ්‍යයනය කළ යුත්තේ සම්භාව්‍ය ලේඛකයන්ගේ කෘතිවලිනි යන්න යි. ශ්‍රේෂ්ඨතම ආදර්ශ ඒවා ය. මෙයින් පහත දැක්වෙන නිගමනය ගම්‍ය විය: අන්‍ය කලාවන්හි මෙන් ම කාව්‍යයෙහි ද ප්‍රගතියක් සිදු නො වේ: නැත හොත් ප්‍රගතියක් සිදු වෙතැයි අපේක්ෂා කළ නො හැකි ය. ඉතා මත් මැනවින් අධ්‍යයනය කළ නීති තිබෙන්නේ සම්භාව්‍ය කෘතිවල නම් තත්වය මීට වඩා වෙනස් විය හැකි ද?

මිනිසාගේ ඥානය එන්ට එන්ට ම පැථුල වන්නේ ය යි විශ්වාස කළ ප්‍රැන්සිස් බේකන්වාදී විද්‍යාඥයන්ගේ බුද්ධිමය සාරදර්ශනයට ප්‍රතිපක්ෂ වූ ඉහත අදහස කලාවන් හා විද්‍යාවන් එකිනෙකින් වෙන් වීමට තුඩු දුනි. එහෙත් ඒ අතර ම 16 වන ශතවර්ෂයේ දී සුපුරුදු ලෙස පිළිගත් පරිදි නීති හුදෙක් පුරාතනයන්ගේ අධිකාරය මත රඳා නො පවතී; ඒවා හේතු සහගතව යුක්තියුක්ත කළ හැකි ය යන අදහස මතු විය. එම යුක්තියුක්තකරණයේ ඇතැම් පූර්වාවයවයන් සඳහා අත්දැකීමෙන් ලබන ඥානය අවශ්‍ය ය යන්න පිළිගැනීම සමග බද්ධ වූ කල්හි මේ අදහස කලාවන්හි එක්තරා ප්‍රගතියක් ඇති විය හැකි ය යන නිගමනයට තුඩු දෙයි. ඒවායේ විශිෂ්ටත්වය ඇති කරන සියලු හැකියාවන් තව මත් ප්‍රයෝජනයට ගෙන නැති හෙයිනි.

චිත්‍ර කලා න්‍යාය

"ඇස් යනු කන් නො වේ," "වචන හා වර්ණ සමාන නො වේ" යන ලා ෆොන්ටේන්ගේ සිහිපත් කිරීම නො තකා බුද්ධි යුගයෙහි බල පැවැත්වූ චිත්‍ර කලා හා සංගීත න්‍යාය කාව්‍ය න්‍යායට ඉතා මත් සමීප විය. චිත්‍ර කලාව කලින් ආගමික අරමුණුවලට යටත්ව පැවතී එයින් විමුක්ත වූ පසුවත් එය ශෝකාන්ත නාටකයට හා වීර කාව්‍යයට සමාන බැරෑරුම් හා බුද්ධිමය කලාවක් බවට පත් කිරීම සඳහා හොරස්ගෙන් හා ඇරිස්ටෝටල්ගෙන් ගත හැකි සෑම මූලධර්මයක් ම උනන්දුවෙන් ඩැහැ ගන්නා ලදි. හොරස්ගේ සූත්‍රය අනුයමින් න්‍යායවාදීහු චිත්‍ර කලාවේ කාර්යය ඉගැන්වීමෙන් ප්‍රමෝදය සැපයීම හෝ ප්‍රමෝදය සැපයීමෙන් ඉගැන්වීම ය යි කියූහ. යථාස්වභාවය චිත්‍ර කලාවේ විෂය යි. චිත්‍ර කලාව යථාස්වභාවයේ අනුකරණය යි. චාල්ස් ඩු ප්‍රෙස්නෝයි පැවසූ පරිදි:

"චිත්‍ර කලාවේ මූලික හා ඉතා මත් වැදගත් කොටස නම් යථාස්වභාවය විසින් අතිශය සුන්දරත්වයටත් මේ කලාවට අතිශයින් ම යෝග්‍ය බවටත් පත් කොට ඇත්තේ කුමක් දැයි සොයා මැනවින් අවබෝධ කොට ගැනීම යි. එය තෝරා ගත යුත්තේ පුරාතනයන්ගේ රුචියට හා ක්‍රමයට අනුකූලව යි."

අප දුටු පරිදි 15 වන ශතවර්ෂයේ අග දී හා 16 වන ශතවර්ෂයේ මුල දී චිත්‍රකරුවාට උපදෙස් දෙන ලද්දේ දේවල ඉන්ද්‍රියගෝචර පෙනුමට අවධානය යොමු කරමින් යථාර්ථවාදී ආකාරයකින් ස්වභාව ධර්මය අනුකරණය කිරීමට ය. මේ අදහස අනුක්‍රමයෙන් පලවා හැර වෙනත් අදහසක් මතු විය. 17 වන ශතවර්ෂයෙහි ආධිපත්‍යය දැරූ එය ප්‍රන්ස ඇකඩමියෙහි කූටප්‍රාප්ත විය. එය නම් "පරමාදර්ශී අනුකරණ" න්‍යාය ය යි කිව හැකි ය. මෙයින් අදහස් කෙරුණේ අනුකරණයට වස්තුවල සාරභූත, ආවේණික හා අගය කළ යුතු ලක්ෂණවල විවිධ අනුපාතයන් ඇතුළත් විය යුතු ය යන්න යි.

සාහිත්‍ය න්‍යාය තුළ මෙන් ම චිත්‍ර කලා න්‍යාය තුළ ද පරමාදර්ශී අනුකරණය යන්නෙන් ගැනුණේ සුවිශේෂය නො ව සාමාන්‍යය නිරූපණය කිරීම යි. මේ අනුව චිත්‍රකරුවා තමා චිත්‍රගත කරන විෂයෙහි සාරභූත නො වන ආගන්තුක ලක්ෂණ ඉවත් කරයි. ඔහු "ටියුලිප් මලේ වයිරම් සංඛ්‍යාව" ඇඳීම අවශ්‍ය නො වේ.

ලලිත කලා පිළිබඳ නව සම්භාව්‍ය න්‍යායයෙහි මූලික අදහස් නිශ්චිත ලෙසත් විශද ලෙසත් ප්‍රබල ලෙසත් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ශ්‍රීමත් යොශුවා රේනල්ඩ්ස් විසිනි. ඒ ඔහු 1769 - 1790 අතරතුර එංගලන්තයේ රෝයල් ඇකඩමියට පවත්වන ලද දේශන මාලාවෙහි දී ය. මෙහි දී ඔහු චිත්‍ර කලාවේ ස්වභාවය හා කර්තව්‍යය ද චිත්‍රකරුවාගේ හා චිත්‍ර කලා ගුරුවරයාගේ ගැටලු ද විමර්ශනය කරයි. ඔහුගේ දේශනවල පුනරාවර්තනය වන තේමාවන්ගෙන් එකක් නම් බුද්ධිය කලාව තුළ ඉටු කරන කාර්යභාරය යි: චිත්‍ර කලාව කෙතරම් දුරට වචනයෙන් ඉගැන්විය යුතු ද ? චිත්‍රකරුවා පුහුණු කිරීමේ දී හා චිත්‍රකරුවාගේ කෘති විනිශ්චය කිරීමේ දී නීතිවලට ලැබෙන තැන කුමක් ද? "නිසැකයෙන් ම අවසාන වශයෙන් සියල්ලක් ම නිර්ණය කරන්නේ බුද්ධිය යි. මෙහි දී අප දැන ගත යුත්තේ එම බුද්ධිය ම හැඟීමට ඉඩ දී ඉවත් වන්නේ කොතැන දී ද යන්න යි." චිත්‍ර කලාව කලාවක් නම් ඊට මූලධර්ම පැවතිය යුතු ය. එහෙත් එබඳු ක්ෂේත්‍රයක් තුළ දී මූලධර්මවල ස්වභාවය විය හැක්කේ කුමක් ද?

රේනල්ඩ්ස් චිත්‍ර කලාවේ පරමාර්ථය නිර්වචනය කරන්නේ මෙසේ ය: "චිත්‍ර කලාවේ පරමාර්ථය නම් සෞන්දර්ය යි. මේ සෞන්දර්යය සොයා ගෙන ප්‍රකාශ කිරීම අපගේ කර්තව්‍යය යි. එහෙත් අප සොයන සෞන්දර්යය

සාමාන්‍ය ද බුද්ධිමය ද වේ; එය මනසෙහි පමණක් පවත්නා චෛතන්‍යයකි. දෙනෙත කිසි දා එය නො දැක්කේ ය. දෑත කිසි දා එය ප්‍රකාශ නො කළේ ය: එය කලාකරුවාගේ හදවත තුළ ලැගුම් ගත් චෛතන්‍යයකි. ඔහු නිරන්තරයෙන් එය ප්‍රකාශ කිරීමට පරිශ්‍රම දරයි. අවසානයෙහි දී ඔහු එය ප්‍රකාශ නො කොට ම මිය යයි. එහෙත් සිතුවිලි ප්‍රබෝධ කිරීමත් නරඹන්නාගේ අදහස් පළල් කිරීමත් සඳහා අවශ්‍යය මට්ටමට ඔහු එම ප්‍රකාශ කිරීමෙහි සමත් වෙයි.''

රේනල්ඩ්ස් පුනරුදයේ නව ප්ලේටෝනිකවාදයත් කලාකරුවා තමාට ප්‍රකාශ කිරීමට අවශ්‍ය දේ ප්‍රකාශ කළ නො හැකිව දුක් විඳින්නෙකි යන රොමැන්ටික අදහසත් අතරමැද ආස්ථානයක් දරන බව මෙයින් පෙනී යයි. එහෙත් ඔහු එම ගුරුකුල දෙකෙන් එකකට වත් අයත් නො වේ. ඔහු මූලිකව අවධාරණය කරන්නේ චිත්‍ර කලාවේ අරමුණ '' පොදු ස්වභාවය නිසි ලෙස නිරූපණය කිරීම'' යි යන්න ය. ''ඕනෑ ම වර්ගයක පරිසමාප්ත සෞන්දර්යය තුළ එම වර්ගයෙහි සුන්දර වූ සියලු ලක්ෂණ සංකලනය විය යුතු යි.'' ''දෙනෙත කිසි දා සෞන්දර්යය නො දැකීමට'' හේතුව එම සෞන්දර්යය එතරම් දුරස්ථ වීම නො වේ. ඊට හේතුව කිසි යම් වර්ගයක තනි සාමාජිකයෙකු තුළ එම වර්ගයට ආවේණික සියලු ම වැදගත් සුන්දරතාවන් නො පැවතීම යි. එහෙයින් පුරුෂයෙකුගේ හෝ බාලයෙකුගේ හෝ කන්‍යාවකගේ හෝ සෞන්දර්යය යනු චිත්‍රකරුවා තමා ම ඉදි කළ යුතු හෝ යළි ඉදි කළ යුතු හෝ දෙයකි. ඔහු එය ඉදි කරන්නේ තමාගේ නිරීක්ෂණයට ගෝචර වන ද්‍රව්‍යවලිනි. එම නිරීක්ෂණයට පෞරාණිකයන්ගේ කෘතිත් සත්තකින් ම ඇතුළත් වේ.

''ස්වභාවධර්මය විසින් අපගේ දෑසට ප්‍රදර්ශනය කරනු ලබන සියලු ම වස්තු සමීපව පරීක්ෂා කර බලන කල්හි ඒ සියලු ම වස්තු තුළ දොස් හා අඩුපාඩු ඇති බව පෙනී යනු ඇත. ඉතා මත් සුන්දර රූපවල දුබලකම, අල්පත්වය හෝ අපරිසමාප්තිය වැනි කිසි යම් ලක්ෂණයක් ඇත. දේවල ආගන්තුක වන අඩුපාඩු, වැඩිකම් හා විකෘති එම දේවල පොදු ලක්ෂණවලින් වෙන් කොට ගැනීමේ සමත් ඇසින් යුතු චිත්‍රකරුවා ඒවායෙහි ආකාරයන්හි වියුක්ත අදහසක් සකස් කරයි. එය එයට මුල් වූ ඕනෑ ම ආකාරයකට වඩා පරිසමාප්ත ය. මෙනයින් චිත්‍රකරුවා ස්වාභාවික දර්ශනවාදියෙකු ලෙස ස්වභාව ධර්මය වියුක්තව සලකා තමා අඳින සෑම රූපයක් තුළ ම එම රූපය අයත් වන වර්ගයෙහි ලක්ෂණ නියෝජනය කරයි; දේවල පොදු ආකාරයන් චිත්‍රගත කරයි. නිදසුන් වසයෙන් , ඩේවිඩ්ගේ ප්‍රතිමාව තම යටි තොල් විකා ගෙන සිටින සැටියක් නිරූපණය කිරීම නිසා බර්නිනි දෝෂාරෝපණීය වේ. මේ ඉරියව්ව සාමාන්‍යයෙන් දුරස්ථ ද උදාරත්වයෙන් ඊටත් වඩා දුරස්ථ ද වන හෙයිනි. තව ද ඓතිහාසික

චරිත චිත්‍රයට නගන තැනැත්තා ඇඳුම්වල විස්තර ගෙන හැර දැක්වීමෙන් තම සංකල්ප පහත හෙළිය නො යුතු ය යි කියා ඇත. ඔහු චිත්‍රගත කළ යුත්තේ වුලන් හෝ ලිනන් හෝ සිල්ක් හෝ සැටින් හෝ විල්ලුද ඇඳුම් නො ව හුදෙක් ඇඳුම් ය."

කලාව තුළ නීතිවලට ලැබෙන තැන පිළිබඳව කරන සාකච්ඡාවෙහි මේ ගැටලුවේ දුෂ්කරත්වය ගැන රේනල්ඩ්ස්ගේ වැටහීම පිළිබිඹු වෙයි. එක් අතකින් නීති තිබිය යුතු ය. පොදු නීති තිබිය යුතු බැවිනි. එම පොදු නීති දැන ගත් විට චිත්‍රයේ සාර්ථකත්වයට හේතු වන්නේ ඒවා බව අපට පෙනී යනු ඇත. "ප්‍රමෝදය ගෙන දෙන සෑම වස්තුවක් ම ප්‍රමෝදය ගෙන දිය යුත්තේ ඇතැම් මූලධර්ම මත ය. විශිෂ්ටතාවන් හට ගන්නේ අහම්බෙන් නො වේ. සුධීමතුන්ගේ කෘතිවල පවා ඇති විශිෂ්ටතාවන්ට හේතු තිබිය යුතු ය. එහෙයින් ඔවුනට ද නීති තිබිය යුතු ය." එහෙත් "සුධීමත්වය යනු විශිෂ්ටතාවන් ඉපදවීමේ බලය ලෙස සැලකේ. එම විශිෂ්ටතාවන් කලාවේ නීතිවලින් නිපදවිය හැකි නො වේ. මේ බලය කිසිදු ශික්ෂාවක් විසින් ඉගැන්විය හැකි හෝ ප්‍රයත්නයෙන් ලබා ගත හැකි හෝ දෙයක් නො වේ." "අපට නීති මගින් රුචිකත්වය හෝ සුධීමත් භාවය ඉගැන්විය හැකි නම් එය රුචිකත්වය හෝ සුධීමත් භාවය නො වනු ඇත." මෙකියන අදහස් කෙසේ නම් එකිනෙකට ගැළපිය හැකි ද? ඇතැම් විට සුධීමත් භාවය "ඇරඹෙන්නේ වියුක්තව ගත් නීති අවසාන වන තැනින් නො ව අප දැන සිටින ග්‍රාම්‍ය හා ගතානුගතික නීතිවලට තැනක් නැතිව යන තැනිනි." සමහර විට සැබෑ නීති සාමාන්‍යයෙන් සිතනවාට වඩා සියුම් ය. "සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන විෂයයන් අපරිමිත වන්නාක් මෙන් ම ඒවායේ මූලධර්ම ද අනන්තව විවිධ වෙයි." "අපගේ කලාවෙහි ශික්ෂාවලට හසු නො වෙතැයි බැලූ බැල්මට පෙනී යන බොහෝ සුන්දරතා ඇත. එහෙත් ඒවා ලෙහෙසියෙන් ම ප්‍රායෝගික මූලධර්ම කරා සිඳුවන්ට පුළුවන." එනමුත් නිසැකයෙන් ම වචනවලින් සූත්‍රගත කළ නො හැකි තරම් බොහෝ විචල්‍යයන් මත රඳා පවත්නා වූ හෝ සියුම් වෙනස්කම් හා සම්බන්ධ වූ හෝ තවත් බොහෝ සුන්දරතා ඇත. "මේ නීති කෙතරම් නො වැදගත් සේ පෙනී ගියත්, ලිඛිතව ඉදිරිපත් කළ නො හැකි වුවත් ඒවා කලාකරුවාගේ මනසට දිස් වන්නේ ද හැඟී යන්නේ ද වේ".

චිත්‍ර කලාව සම්බන්ධ නව සම්භාව්‍ය න්‍යාය තුළ තීරණාත්මක කාර්යභාරයක් ඉටු කළේ ඩේකාට්ගේ ඥාන විභාගය පමණක් නො වේ. ප්‍රන්ස ශාස්ත්‍රාලවාදයේ මුල් කාලයෙහි දී ඔහුගේ පාරභෞතිකවාදයේ ඇතැම් කොටසක් ද වැදගත් ලෙසින් පරිහරණය කෙරිණ. කාව්‍යය මෙන් චිත්‍ර කලාව ද ක්‍රියාවෙහි යෙදුණු මිනිසුන් අනුකරණය කිරීමකැයි ගත හොත් ඓතිහාසික වස්තු විෂයෙන් යුතු චිත්‍ර කලාව පුරාකෘතික චිත්‍ර කලා ප්‍රභේදයක් වෙයි;

නිරූපණයේ සාරභූත ගැටලුව වන්නේ සිත්තරාට පමණක් නිරූපණය කළ හැකි කායික චලනයන් මනසේ හා ආත්මයේ ගතිස්වභාවයන් ප්‍රකාශ කිරීමට සලස්වන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. කලාවේ සැබෑ විෂය මේ ගතිස්වභාවයෝ ය. කවියාට මෙන් චිත්‍රකරුවාට ඇවිලිස් බුම්මා ගෙන සිටිතැයි හෝ පන් පැදුරේ සිටින බිළිඳා දැක පාරාවෝ රජුගේ දියණියන් ප්‍රමුදිත වෙතැයි හෝ කිව නො හැකි ය. ඔහු මේවා පෙන්විය යුතු ය. 17 වන ශතවර්ෂයෙහි න්‍යායෙහි "ප්‍රකාශනය" යනුවෙන් හඳුන්වන ලද්දේ ඒවා පෙන්වීම යි. වර්ණ සංකලනය, රේඛා රචනය හා වස්තු නිරූපණය සඳහා මූලධර්ම සූත්‍රගත කිරීමට කුමක් කළ හැකි වුවත් චිත්‍ර කලාව නියමානුකූල බවට, නීතිවලට යටත් බවට පත් නො වේ. එනම්, ප්‍රකාශනය සිදු කිරීමේ විධික්‍රමයක් නො තිබේ නම් චිත්‍ර කලාව නීතිවලට යටත් කළ හැකි නො වේ. මේ විධික්‍රමය ඩේකාට්ගේ පැශන් ඔෆ් ද සෝල් (1649) යන ප්‍රකරණයෙන් සොයා ගන්නා ලදි.

ඩේකාට් ප්‍රබල මනෝභාව නිර්වචනය කරන්නේ "ආත්මයේ සංජානන, වේදිත හා මනෝභාව" යනුවෙනි. "අපි ඒවා විශේෂයෙන් ම ආත්මයට සම්බන්ධ කොට සලකමු. ඒවා උපදවනු ලබන්නේත් පවත්වනු ලබන්නේත් තහවුරු කරනු ලබන්නේත් ආත්මයේ කිසි යම් චලනයන් විසිනි." මේ කෘතියේ දී ඔහු ආලය, ද්වේෂය, විස්මය, ගෞරවය, භක්තිය, බියගුලුකම යනාදි මනෝභාවයන් පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල නිර්වචන ද හේතු සහිත විශ්ලේෂණ ද ඉදිරිපත් කිරීමට තැත් කළේ ය. තව ද ඔහු ඒවායේ කායික ප්‍රකාශනයන්, එනම්, "ප්‍රමෝදය අපේ මුහුණ රතු කරන සැටිත්", "ශෝකය නිෂ්ප්‍රභාව ඇති කරන සැටිත්" ඇතැම් මනෝභාව වෙවුලීම හා මූර්ඡා වීම ඇති කරන සැටිත් විශ්ලේෂණය කළේ ය. ඉන්ස්ටිට්‍යුට් ඔෆ් ඔරටරි යන කෘතියෙහි ක්වින්ටිලියන් මනෝභාවවල ප්‍රතිඵල වන්නා වූත් මනෝභාව නිරූපණය කිරීම සඳහා මාධ්‍ය කොට ගත හැකි වූත් බාහිර හැසිරීම්වලට - අනුභාවවලට හා සාත්ත්වික භාවවලට - නිදසුන් සපයා තිබුණි. 17 වන ශතවර්ෂයේ චිත්‍රකරුවෝ ඔහුගේ කෘතිය සැලකිල්ලෙන් කියවූහ. එහෙත් ඩේකාට් භාව ප්‍රකාශනය පිළිබඳ න්‍යායක් ඉදිරිපත් කළේ ය: වස්තුවෙන් (නිදසුන් වශයෙන්, ක්‍රිස්තුන් වහන්සේ කුරුසියේ ඇණ ගැසීම) විහිද එන ආලෝකය ඉඳුරන්ට බල පා ස්නායුක බලය ප්‍රබෝධ කරයි. එයින් පහත සඳහන් දෑ ක්‍රියාත්මක වෙයි: (1) මොළයේ පිහිටි කේතු ග්‍රන්ථිය හරහා ආත්මයේ මනෝභාව (ශෝකය); ඒ අතර ම (2) මේ මනෝභාවයේ ප්‍රකාශනය වන කායික චලනයන් (වැලපීම, සුදුමැලි වීම, මූණ එල්ලා වැටීම, හිස නැමීම). මෙලෙස ඔහු බාහිර සිද්ධියත් එයින් හට ගන්නා මානසික තත්ත්වයත් එය ප්‍රකාශ කරන කායික විපර්යාස හෝ ඉරියවුත් අතර තුන් වැදෑරුම් සම්බන්ධයක් ගෙන හැර දැක්වි ය. ඒ අතර ම ඔහු එක ම

බාහිර හේතුව නිසා විවිධාකාර පුද්ගලයන් තුළ විවිධාකාර මනෝභාව හට ගත හැකි බව පෙන්වා දුනි. මෙලෙස කුරුසියේ ඇණ ගැසූ චිත්‍රය දකින්නා තුළ ශෝකය, ක්‍රෝධය, විස්මය, භය, කුතුහලය යනාදිය හට ගත හැකි ය.

ශාස්ත්‍රාලිකයෝ අංකුර චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ යහපත සඳහා මනෝභාවික ප්‍රකාශනයන්ගේ විස්තර විභාග හා වර්ගීකරණයන් වෙහෙස නො තකා ඉදිරිපත් කළහ:

"ආත්මයේ අදෘශ්‍යමාන තත්වයන්ගේ දෘශ්‍යමාන ප්‍රකාශනයන් පිළිබඳ ඔවුන් ගෙන හැර දැක්වූ මේ විස්තරවලට පිටුපසින් පැවතියේ කාටීසියානු විධික්‍රමයේ හේතුවාදී දෘඪ භාවය පමණක් නො ව සමස්ත විශ්වය හා සෑම තනි තනි දෙයක් ම යන්ත්‍රයකි, එහෙයින් සෑම චලනයක් ම යාන්ත්‍රික ය යන කාටීසියානු භෞතික විද්‍යාවේ කේන්ද්‍රීය සංකල්පය ද වේ. මෙලෙස ඔවුන් මනෝභාවයන් පිළිබඳව ඉදිරිපත් කරන කායික විද්‍යාව ශරීරය මනෝභාවික උත්තේජනයන්ගේ අවිචල්‍ය ප්‍රතිඵල යාන්ත්‍රික නිරවද්‍යතාවකින් යුක්තව වාර්තා කරන සංකීර්ණ යන්ත්‍රයක් ලෙස ගෙන හැර දක්වයි; ශරීරය මානුෂිකව වැදගත් මනෝභාවික ජීවිතයක වාහනය ලෙස ඉදිරිපත් නො කරයි." [1]

කලා න්‍යායයේ ඉතිහාසයෙහි මේ කෙටි කාල පරිච්ඡේදයෙන් අපට පොදු පාඩම් උපුටා ගත හැකි ය. නිදසුන් වශයෙන්, ඉතා මත් පටු මනෝවිද්‍යාවක් (ඩේකාට්ගේ න්‍යායයේ ක්‍රියාත්මක වූ කොටස එය යි) චිත්‍ර කලාවෙහි ඇති කළ ප්‍රතිඵල අපට සාකච්ඡා කළ හැකි ය. එම පටු මනෝවිද්‍යාව එකල චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රකාශන ශක්තිය එක්තරා අතකින් සීමා කළා වන්ට පුළුවන. එහෙත් එකල බල පැවැත්වූ සංස්කෘතික හා සාමාජික තත්වයන් මඳක් විශේෂ ඒවා ය. ශාස්ත්‍රාලවාදය නමැති මේ පිරිහුණු පසුබිමින් පවා මඳක් ස්ථාවර අදහස් දෙකක් මතු වී ආවේ ය. පළමුව, චිත්‍ර කලාවේ හොඳ නරක පැහැදිලි කිරීම සඳහා සාමාන්‍ය මූලධර්ම සොයා ගත හැකි ය යන ජීවමාන විශ්වාසය පැවතුණි. මේ විශ්වාසය රේනල්ඩ්ස් තුළ බල පැවැත්වූ සැටි අපි දුටුවෙමු. දෙවනුව, පුනරුදයේ න්‍යායවාදීන්ගෙන් උපුටා ගෙන නව කාටීසියානු යුක්තියුක්ත භාවයක් ගෙන දුන් චිත්‍රයේ නාටකාත්මක අන්තර්ගතයේ එකමුතුව පිළිබඳව වඩාත් විශේෂිත න්‍යාය පැවතුණි: චිත්‍රයේ ඉරියව් නිරූපිත අවස්ථාවට උචිත විය යුතු ය; කේන්ද්‍රීය මනෝභාවික විෂයක් මගින් විවිධ ඉරියව් ඒකාබද්ධ කළ යුතු ය.

---

1. Rennselaer W. Lee, "Ut Pictura Poesis : The Humanistic Theory of Painting, " *Art Bulletine* xxii (1940): 221 - 222.

සංගීත න්‍යාය

පයිතගරස්ගේ කාලයේ සිට ම සංගීත න්‍යායයේ කේන්ද්‍රයෙහි එක්තරා බුද්ධිවාදයක් බල පැවැත්වී ය. මීට හේතු වූයේ ගණිතය හා ස්වර සංවාදය අතර හඳුනා ගෙන තිබුණු සම්බන්ධතාව යි. එහෙත් මෑත මධ්‍ය කාලීන යුගයේ ප්‍රායෝගික සංගීතඥයෝ මේ අතිශය වියුක්ත අදහස් ගැන කරදර නො වී බොහෝ සෙයින් ම අනුභූතිය මත පදනම්ව ස්වර මාධුර්යය හා සුසංවාදය පිළිබඳ තම සොයා ගැනීම් කළහ. අර්ධ වශයෙන් නව ප්ලේටෝනික අදහස්වල බලපෑම නිසා පුනරුදයේ දී න්‍යායික පදනම් මත සිට සංගීතමය භාවිතය හැසිරවීමට මහත් තැතක් දරන ලදි. නිදසුන් වශයෙන්, ජියොසෙෆෝ සර්ලිනෝ තම **හාර්මනික් ඉන්ස්ටිට්‍යුශන්ස්** (1558) යන කෘතියෙහි දී සංගීත රචනය පිළිබඳ තමාගේ සම්පූර්ණ න්‍යායෙහි ම පදනම බවට පත් කළේ ගණිතමය අනුපාතය යි. 16 වන ශතවර්ෂයේ අවසාන භාගයේ දී හා 17 වන ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේ දී සංගීත රචකයන්ගේ නිර්භීත අත්හදා බැලීම් නිසා න්‍යායික ප්‍රශ්න පෙරමුණට පැමිණි විට සංගීත න්‍යායයේ අනුභූතික හා බුද්ධිමය පදනම් අතර නව ගැටුමක් මතු විය.

මේ යුගයේ සංගීත න්‍යාය ස්වර සංවාදය හා ස්වර විසංවාදය ඇතුළු ප්‍රශ්න ගණනාවකට මුහුණ දුනි: සංගීතයේ පරිහරණය කිරීමට අවසර ඇත්තේ කවර සුසංවාදික අන්තරයන් (harmonic inter vals) ද? ඇතැම්මු මීට මෙසේ පිළිතුරු දුන්හ: හරි ය යි පෙනෙන දේ කරන්න. එහෙත් අන්‍යයෝ අත්දැකීමට අනුරූපව ක්‍රියා කළ යුතු ය යන මේ අදහසින් තෘප්ත නො වූහ. ගති විද්‍යාවේ (dynamics) නියාමයන් පිළිබඳව තමා කළ ප්‍රථම ගවේෂණයේ දී මේ නියාමයන් අත්දැකීමට අනුරූප විය යුතු වූවා පමණක් නො ව ස්වතඃසිද්ධ මූලධර්මවලින් උපුටා ගත හැකි ද විය යුතු ය යි ගැලීලියෝ ගැලිලිට හැඟී ගිය අයුරින් ම සුසංවාදයේ නියාමයන් නීතිවලට මෙන් ම අත්දැකීමට අනුරූප විය යුතු ය යි සංගීත න්‍යායවාදීහු විශ්වාස කළහ. මේ විවාදයේ දී මතු වූ ඇතැම් ආස්ථාන සලකා බැලීම රුචිකර වේ. ගැලීලියෝගේ පියා වූ වින්චෙන්සෝ ගැලිලි අනුභූතිවාදයේ පැත්තට නැඹුරු විය. කිසි යම් සංගීත රචනාවක ඇතැම් ස්වර යෙදිය යුතු ද යන ප්‍රශ්නය මතු වුව හොත් එය විනිශ්චය කළ යුත්තේ කන යි. ඩේකාට් (1) ගණිතමය සරලත්වය හෙවත් න්‍යායට එකඟතාව හා (2) සැබෑ නාදවල ප්‍රසන්න භාවය යන දෙක අතර වෙනසක් පවත්වමින් මේ දෙක අනිවාර්යයෙන් ම සම්පාත නො විය හැකි ය යි තර්ක කළේ ය. එහෙත් අවසාන තීරණය අත්දැකීම මත පදනම් විය යුතු ය යි ඔහු සිතී ය.

ලයිබ්නිස් ද සුසංවාදය ගැන කරුණු කීපයක් කියා ඇත. මේ විවාදයට සහභාගි වූ පක්ෂයන් සම්මුතියකට ගෙන ඒමේ උවමනාවක් ඒවායෙහි ගැබ් වේ. ඔහු මෙසේ කියයි:

"ඉන්ද්‍රිය විෂයක සුඛාස්වාද ද ඇත්ත වසයෙන් ම ආකූලව වැටහෙන බුද්ධිමය සුඛාස්වාද ම ය. සංගීතයේ සෞන්දර්යය සමන්විත වන්නේ පහත සඳහන් දේවලිනි: සංඛ්‍යාවන්ගේ සුසංවාද; නාද වන වස්තූන්ගේ ඇතැම් අන්තරයන්හි දී හමු වන ආඝාත (beats) හෝ ස්පන්දන හඳුනා ගැනීම; අප මේ අන්තරයන් හඳුනා ගන්නා බවක් අපි නො දකිමු. එහෙත් ආත්මය ඒවා හඳුනා ගනී. තතු මෙසේ වුවත් සංගීතය අප පිනවයි. දෙනෙත් අනුපාතයන්ගෙන් ලබන සුඛාස්වාදය ද මේ ස්වභාවය ම දරයි. අනික් ඉන්ද්‍රියන්ගෙන් ලබන සුඛාස්වාදය ද මෙය ම යි. අපට ඒවා පැහැදිලි කළ නො හැකිවා පමණි."[1]

මෙලෙස ආත්මය සංගීතයට සවන් දෙමින් ආඝාතයන් හා තානයන් අවිඥාණකව ගණන් කරයි; ඒවායේ ගණිතමය අනුපාතයන් සසඳයි; එම අනුපාතයන් සරල හෙයින් රුචිකර බව දැන ගනී. මෙනයින් සැබවින් ම ගණිතමය සබඳතාවන් පිළිබඳ අවබෝධයක් අවුලට පත් සවිඥාණක මට්ටමේ දී ඉන්ද්‍රිය විෂයක ආස්වාදයක් ලෙස දිස් වෙයි. චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ සෞන්දර්යාත්මක ආස්වාදය ද මෙලෙසින් ම පැහැදිලි කළ හැකි ය යි ලයිබ්නිස් කියයි. රසනයෙන් හා ඝ්‍රාණයෙන් ලබන සුඛාස්වාදය ද ඔහුට අනුව මෙලෙසින් ම පැහැදිලි කළ හැකි ය. එක ම පරහ නම් ඒ සම්බන්ධ ගණිතමය න්‍යාය තව මත් ඉදිරිපත් කරන්ට බැරිව තිබීම ය යි ඔහු කල්පනා කරයි.

සංගීතයෙහි මනෝභාව ජනනය පිළිබඳව පුනරුදයෙහි හට ගෙන පැවති අදහස් 17 වන ශතවර්ෂයේ දී ඩේකාට්ගේ මනෝභාව න්‍යාය ප්‍රතිෂ්ඨා කොට ගෙන සංගීතයෙන් මනෝභාව ජනනය වෙයි යන ආවේදන (affective) න්‍යායක් බවට වර්ධනය විය. සංගීත න්‍යායවාදීහු ගණනාවක් ම මේ න්‍යායයේ වර්ධනයට සේවය කළහ. එම න්‍යාය සංගීත නිර්මාණය කෙරෙහි ද බල පෑවේ ය. යොහාන් මැටිසන් ප්‍රකාශ කළ අදහස් ඔවුන්ගේ චින්තනය හකුළා දක්වයි. ඩේකාට්ගේ අදහස් මත පිහිටා සිට ඔහු විශේෂිත මනෝභාව ජනනය කිරීම සඳහා සංගීතයෙහි ඇති හැකියාව සවිස්තරව විශ්ලේෂණය කරයි. මූලික මනෝභාව සංගීතය සමග ලෙහෙසියෙන් සම්බන්ධ කළ හැකි ය: නිදසුන් වසයෙන්, ප්‍රීතිප්‍රමෝදය යනු ආත්මයේ

---

1. "Principles of Nature and of Grace", ***The Philosophycal Works of Leibniz*** (New Haven 1908), pp 306 - 307.

විකසිත වීමක් හෙයින් එය ඉතා මත් හොඳින් ප්‍රකාශ කළ හැක්කේ විශාල හා ව්‍යාප්ත වූ අන්තරයන් මගිනි. ශෝකය මෙහි අතික් පැත්ත යි. එහි දී ආත්මය හැකිළේ. එහෙයින් ශෝකය ප්‍රකාශ කරන සංගීතයේ දී කෙටි අන්තර යෙදේ. සංකීර්ණ මනෝභාව ඒවායේ සංරචකයන්ට බෙදිය යුතු ය. ඒ සංරචකවලට අනුරූප සංගීත ක්‍රම ඇත. මෙලෙස : කාව්‍යය මෙන් ම සංගීතය බොහෝ සෙයින් ම මාත්සර්යය හෙවත් ඊර්ෂ්‍යාව ප්‍රකාශ කරයි. මේ මනෝභාවය ප්‍රබල හැඟීම් හතක සංකලනයකි: අවිශ්වාසය, ආශාව, පලි ගැනීම, ශෝකය, භය, ලජ්ජාව. මේ සියල්ල ප්‍රධාන මනෝභාවය වන ප්‍රබල ආලය සමග සම්බන්ධ වෙයි. එහෙයින් මාත්සර්යය එතරම් ම අනේක ප්‍රකාර වූ සංගීතමය සොයා ගැනීම්වලට තුඩු දෙන්නේ ඇයි දැයි තේරුම් ගත හැකි ය. ඒ සියලු සොයා ගැනීම්වලින් ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ කලබල සහිත බව, හිරිහැරය, කෝපය හා ශෝකය යි.

මැටිසන් විවිධ සංගීතමය ප්‍රකාරයන්ගෙන් ප්‍රකාශිත වන මනෝභාවයන්ගේ ස්වභාවය ද විශ්ලේෂණය කරයි.

18 වන ශතවර්ෂයෙහි මුල් භාගයෙහි දී චිත්‍ර කලා න්‍යාය මෙන් ම සංගීත න්‍යාය ද දැඩි නීති අනුගමනය කළ යුතු ය යි අවධාරණය කිරීමට නැඹුරු විය. මේ අරබයා යොහාන් ජෝසප් ෆෙක්ස් "ඕනෑ ම කලාවක නීතිදායකයා අනවශ්‍ය වූ හෝ බුද්ධිය මත පදනම් නො වූ හෝ කිසි නීතියක් පනවා නැතැ"යි කීවේ ය. එහෙත් මේ යුගයේ සංගීත න්‍යායයෙහි ලොකු ම කාටීසියානුවා වූයේ ජීන් - ෆිලිප්ජේ රැමියු ය. සංගීතමය ගැටලු විසඳීම සඳහා විද්‍යාත්මක විධික්‍රමය යෙදීමේ දැවැන්ත ම ප්‍රයත්නය දැරුවේ ඔහු ය. පිළිගත හැකි ඕනෑ ම න්‍යායක් යුක්තියුක්ත වීම සඳහා එය බුද්ධියට අනුකූල විය යුතු ය යි ඔහු අවධාරණය කළේ ය:

"සංගීතය යනු ඇතැම් නීති පැවතිය යුතු විද්‍යාවකි. මේ නීති උපුටා ගත යුත්තේ ස්වතඃසිද්ධ මූලධර්මයකිනි. ගණිතයේ උපකාරයෙන් විනා අපට මේ මූලධර්මය තේරුම් ගත නො හැකි ය."

අත්දැකීම පරිහරණය කළ යුත්තේ මූලධර්ම තහවුරු කිරීමත් නිදර්ශිත කිරීමත් සඳහා ය. එහෙත් අත්දැකීමෙන් උපුටා ගන්නා පාඩම් බොහෝ විට ව්‍යාජ ය; නැත හොත් යටත් පිරිසෙයින් අප තුළ කිසි යම් සැකයක් ඇති කරයි. එය දුරු කළ හැක්කේ බුද්ධියට පමණි. එම සැකය කාටීසියානු සැකයක් සේ පෙනේ. එනම්, ස්වතඃසිද්ධ සත්‍යයන්ගෙන් දෘඪතර ලෙස නිගමනය කර ගන්නා ප්‍රමේයයන්ගෙන් පමණක් දුරීභූත කළ හැකි වර්ගයේ සැකයකි.

බූම්ගාටින්

අප දුටු පරිදි සත්‍යය පිළිබඳ කාටීසියානු ප්‍රමිති කලාකරුවාගේ හා විචාරකයාගේ කටයුතුවලට ව්‍යාප්ත කළ හැකි වුවත් එයින් පරිපූර්ණ කාටීසියානු සෞන්දර්යවාදයක් පහළ නො වේ. දර්ශනවාදයේ අනිකුත් ශාඛාවන්ගේ වර්ධනයට මහත් සේ සේවය කළ නමුදු ඩේකාට් හෝ ඔහුගේ ශ්‍රේෂ්ඨ අනුප්‍රාප්තිකයන් දෙදෙනා වන ලයිබ්නිස් හා ස්පිනෝසා හෝ සෞන්දර්යය පිළිබඳ ගැටලු කරා ඇදී ගියේ නැත.

කලාව පිළිබඳ ක්ෂේත්‍රයෙහි දී ඩේකාට්ගේ දර්ශනවාදයෙන් මතු වන ගම්‍යයන් පළමු වරට සකසා හැඩ ගස්වන ලද්දේ ඇලෙක්සැන්ඩ ගොට්ලියෙබ් බූම්ගාටින් විසිනි. ඒ ඔහුගේ රිෆ්ලෙක්ශන්ස් ඔන් පොයට්‍රි (1735) යන කෘතියෙහි ය. විශේෂ අධ්‍යයන විෂයක් සඳහා "සෞන්දර්ය විද්‍යාව" යන පදය නිපදවූයේ ද ඔහු ය. මේ කෘතියෙන් හා ඊස්තටිකා (1750) යන කෘතියෙන් බූම්ගාටින් සෞන්දර්ය න්‍යායක් තැනීමට තැත් කළේ ය. කාව්‍යය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද නමුත් අනිකුත් කලාවන්ට ද ව්‍යාප්ත කළ හැකි වන එම න්‍යායට පදනම් කර ගන්නා ලද්දේ කාටීසියානු මූලධර්ම ය. තර්ක ශාස්ත්‍රයේ අරමුණ චින්තනයට ආවේණික වූ පරිසමාප්තිය ගවේෂණය කිරීම හෙවත් ඥානේන්ද්‍රිය විශ්ලේෂණය කිරීම ය යි ඔහු කීවේ ය. තර්ක ශාස්ත්‍රයට සම්පූර්ණයෙන් ම සමාන වූ සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ද අරමුණක් වන්නේ සංජානනයට ආවේණික වූ පරිසමාප්තිය ගවේෂණය කිරීම යි. මේ සංජානනය පහළ මට්ටමේ ඥානනයකි. එහෙත් එය ස්වාධීන ය. එයට අයත් වූ නීති ද ඇත. සෞන්දර්ය විද්‍යාව යනු "ඉන්ද්‍රිය ඥානය පිළිබඳ විද්‍යාව" යි.

කාටීසියානු චින්තනයට අනුව සංජානනය පිළිබඳ විද්‍යාවක් තිබිය නො හැකි ය. සංජානනය නිරවද්‍ය හා ක්‍රමවත් විශ්ලේෂණයකට ගෝචර නො වන්නක් හෙයිනි. අප දුටු පරිදි බොහෝ දාර්ශනිකයෝ කලාවෙන් අපට කිසි යම් සත්‍යයක් පිළිබඳ ඥානයක් ලැබෙතැයි ඇදහූහ. එහෙත් මේ දාර්ශනිකයන්ට සත්‍යය පිළිබඳව ඩේකාට් දැරූ අදහස නො තිබුණි. ඔවුන් සත්‍යය විනිශ්චය කළේ ඩේකාට් යෝජනා කළ නිරාකූලත්වය, විශදත්වය හා ගණිතමය දෘඪතර භාවය යන මේ නිර්ණායකයන්ගෙන් නො වේ. නිදසුන් වසයෙන්, මේ නිර්ණායක අනුව කාව්‍යය සත්‍යය ය යි කීමට යෝග්‍ය වන්නේ කෙසේ දැයි තේරුම් ගත නො හැකි ය. කාව්‍යයෙන් මේ නිර්ණායකයන් අනුව නිරවද්‍ය සත්‍යයක් කෙසේ නම් බලාපොරොත්තු විය හැකි ද? බූම්ගාටින් වෑයම් කළේ මෙය පැහැදිලි කිරීමට ය.

කාව්‍යයෙහි ගැබ් වන්නේ කිසි යම් දෙයක් ගැන කරනු ලබන ප්‍රකාශනයකි. එයට අපි සංකථාව ය යි කියමු. සංකථාවක් යනු ඒකාබද්ධ

අදහස් නම් කරන වචන මාලාවකැයි බූම්ගාට්න් කියයි. ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය සංකථාවක් යනු ඉන්ද්‍රියගෝචර, එනම්, අවුල් සහගත අදහස් ගැබ් වන සංකථාවකි. "පරිසමාප්ත ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය සංකථාව යනුවෙන් අප අදහස් කරන්නේ විවිධ කොටස් ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය අදහස් අවබෝධ කර ගැනීම කරා එල්ල කොට තිබෙන සංකථාවකි. " "කාව්‍යය යනුවෙන් අපි පරිසමාප්ත ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය සංකථාවක් ද කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය යන්නෙන් කාව්‍යය අනුගත වන නීති සංග්‍රහයක් ද දාර්ශනික කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය යන්නෙන් කාව්‍යය ශාස්ත්‍ර විද්‍යාව ද කාව්‍යකරණය යන්නෙන් කාව්‍යයක් රචනා කිරීමේ තත්වය ද කවියා යන්නෙන් එම තත්වය ආස්වාදනය කරන පුද්ගලයා ද අදහස් කරමු." අවසාන වශයෙන්: "කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය යනුවෙන් අප අදහස් කරන්නේ කාව්‍යයක පරිසමාප්තියට හේතු විය හැකි ඕනෑ ම දෙයකි."

මෙලෙස බූම්ගාට්න් මූලික වශයෙන් වෙනස් සංකථා වර්ග දෙකක් අතර වෙනස පෙන්වීමට මහත් ප්‍රයත්නයක් දරයි. මේ දෙකින් එකක් නම් විද්‍යාවේ නිරාකුල හා විශද හෝ වියුක්ත සංකථාව යි. අනෙක නම් ඉන්ද්‍රියානුභූතිය අවබෝධ කරවීම සඳහා පවතින අඩු වැඩි වශයෙන් පැහැදිලි නමුදු ආකුල වූ කාව්‍යයේ සංකථාව යි. කාව්‍යමය සංකථාව "අඩු වැඩි වශයෙන් පැහැදිලි ය" යන්න අවධාරණය කළ යුතු ය. කාව්‍යමය න්‍යාය මැදිහත් වන්නේ මෙහි දී බැවිනි. හොඳ කාව්‍යය පැහැදිලි ය. නරක කාව්‍යය ගූඪ ය.

"ගූඪ අදහස් තුළ ආවේණික ලක්ෂණ පිළිබඳ අදහස් හඳුනා ගෙන අනික්වා ඒවායින් වෙන් කොට හඳුනා ගත හැකි තරමට අදහස් ගැබ් නො වේ. පැහැදිලි අදහස් තුළ ඒවා වුවමනා ප්‍රමාණයෙන් ගැබ් වේ. එහෙයින් ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය අදහස් ගූඪ වනවාට වඩා පැහැදිලි වුව හොත් එම අදහස් සන්නිවේදනය කිරීම පහසු වෙයි. එබැවින් පැහැදිලි අදහස්වලින් යුතු කාව්‍යයක් ගූඪ අදහස්වලින් යුතු කාව්‍යයකට වඩා පරිසමාප්ත ය. තව ද පැහැදිලි අදහස් ගූඪ අදහස්වලට වඩා කාව්‍යාත්මක ය."

අදහසක පවතින පැහැදිලිකමේ අංශකය "තීව්‍ර පැහැදිලිකම යි." බූම්ගාට්න් "පෘථුල පැහැදිලිකම" යන සංකල්පය ද ඉදිරිපත් කරයි. පෘථුල පැහැදිලිකම ඇත්තේ තමා තුළ වඩාත් අදහස් ගැබ් වූ අදහසක ය. ඒ වඩාත් අදහස් පැහැදිලි නම් ඒවා පෘථුල ලෙස පැහැදිලි ය. මේ මූලධර්මය පසුබිම් කොට ගෙන ඔහු රීතිය, වෘත්තය, කථා වස්තුව, තේමාව යනාදිය සම්බන්ධයෙන් විවිධ පහළ මට්ටමේ නීති උපුටා ගත හැකි වන අයුරු පෙන්වයි. මේ නීති පෘථුල පැහැදිලිකම වැඩි කරන කාව්‍යෝපක්‍රම කවරේ දැයි පෙන්වා දෙයි. කාව්‍යමය යහපත් බව නිර්ණය කරනු ලබන්නේ මේ පැහැදිලිකම විසිනි.

බුම්ගාටින්ගේ "ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය සංකථාව" යන්න මූලික සෞන්දර්ය න්‍යායක් සැකසීම කරා තැබූ ඉදිරි පියවරක් ලෙස සැලකිය යුතු ය. එය කලාව යනු අනුකරණයකි යනුවෙන් එකල පැවති න්‍යාය හැඩ ගස්වා ඉදිරිපත් කිරීමකි. මෙසේ හැඩ ගස්වා ඉදිරිපත් කිරීම නිසා අනුකරණ න්‍යායයේ පැවති රළුකම පහව ගියේ ය. 17 වන ශතවර්ෂයෙහි දී කාව්‍යය හා චිත්‍ර කලාව " සහෝදර කලා" යනුවෙන් සැලකෙන්ට පටන් ගති. එසේ සිදු වූවාට පසු මේ කලා දෙකේ ම මූලධර්ම එක ම පාදීය මූලධර්මවලින් උපුටා ගත නො හැකි දැයි විමසා බැලීම ස්වාභාවික විය. ඇරිස්ටෝටල් ඒ කලා දෙක ම "අනුකරණ" යනුවෙන් හඳුන්වා තිබුණි. බැරොක් යුගය තුළ තව මත් ප්‍රචලිතව පැවති පුනරුදයේ සංගීතමය අනුකරණය පිළිබඳ න්‍යායවලින් සංගීතය ද මූලික වසයෙන් අනුකරණයකැයි කියවිණි. මෙහෙයින් ඉතා පළල් ලෙස පැතුරුණු ආකල්පයක් හට ගති. මේ ආකල්පයට අනුව කලාව වනාහි "සුන්දර ස්වභාවයේ" අනුකරණය යි යන්න සියලු ම ලලිත කලාවන්ගේ තනි මූලධර්මය යි. ඇබේ චාල්ස් බැටියුක්ස් කාව්‍යය, චිත්‍ර කලාව, සංගීතය, මූර්ති කලාව හා නර්තනය එක් ගණයක ලා සැලකී ය. සමහර විට "සුන්දර කලා" හෙවත් ලලිත කලා ප්‍රථම වරට එක් ගණයක ලා සැලකුවේ ඔහු විය හැකි ය. කලාව පිළිබඳ ප්‍රථම අද්වෛතවාදී මතය ආධිපත්‍යය දැරූ කාලයේ පවා, අනුකරණයක් වසයෙන් සියලු ම කලාවන් කිසි යම් අර්ථයකින් එක ගණයකට වැටේ යන මේ මතයට මුල් වූ අදහස පිළිගත්තවුන් විසින් පවා මේ මතය ප්‍රශ්නයට ලක් කරන ලදි. සියලු ම කලාවන් ඒකාබද්ධ කරන වඩාත් ගැඹුරු හා ප්‍රමාණවත් න්‍යායක් අත්පත් කර ගැනීමට පෙර කලාවන්ගේ සමානකම් පමණක් නො ව වෙනස්කම් ද ගවේෂණය කළ යුතු විය; ඒ ඒ කලා මාධ්‍යයෙහි අවශ්‍ය වන සුවිශේෂ ශක්තීන් හා හැකියාවන් තෝරා බේරා ගත යුතු විය. නිදසුන් වසයෙන්, ප්‍රබල අනුකරණවාදියෙකු වූ ඇබේ ජීන් බැප්ටිස්ට් ඩුබෝ චිත්‍ර කලාවට අනුකාරණය කළ හැක්කේ වස්තුවක තනි මොහොතක පැවැත්ම පමණක් වන බවත් කාව්‍යයට සන්තතියක් විස්තර කළ හැකි බවත් සටහන් කළේ ය. මෝසස් මෙන්ඩල්සෝන් ස්වාභාවික හා සම්මුතිගත සංකේත අතර වෙනසක් දැක්කේ ය. දෘශ්‍ය කලා ස්වාභාවික සංකේත ප්‍රයෝජනයට ගන්නා අතර සාහිත්‍ය කලා වචන හා උපමා රූපක යනාදි සම්මුතිගත සංකේත වහල් කර ගනී. එහෙයින් මේ කලා වර්ග දෙක අතර වෙනස්කම් හට ගනී.

මේ චින්තන ප්‍රවණතා කුළු ගන්වන ලද්දේ ගොට්හෝල්ඩ් එෆෝයිම් ලෙසිං විසිනි. 18 වන ශතවර්ෂයේ කලාවන් පිළිබඳ චින්තනයට ඔහුගේ අදහස් මහත් සේ බල පෑවේ ය. ප්‍රධාන වසයෙන් ඔහු අවධානය යොමු කළේ ඒ ඒ කලාවෙහි පරිහරණය වන මාධ්‍යයෙහි සුවිශේෂතාවන්ට ය. ඒ

ඒ කලාව අනුකරණය සඳහා පරිහරණය කරන්නේ වෙනස් වෙනස් මාධ්‍ය යි. කලාවේ කාර්යය අනුකරණය යි යන්න ඔහු ප්‍රශ්න කළේ නැත. එහෙත් ඔහු ප්‍රථම වරට පැහැදිලිව මතු කළ ප්‍රශ්නයක් විය: දෙන ලද කලාවකට අනුකරණය කළ හැක්කේ කුමක් ද? එයට ඉතා මත් සාර්ථක ලෙස අනුකරණය කළ හැක්කේ කුමක් ද? ලෙසිංගේ අදහස්වල සාරාංශයක් පහත දැක්වේ:

චිත්‍ර කලාව කාව්‍යයෙන් සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් වූ අනුකරණ මාධ්‍ය පරිහරණය කරයි. චිත්‍ර කලාව අවකාශය තුළ පිහිටා ඇති රූප හා වර්ණ පරිහරණය කරන අතර කාව්‍යය කාලයෙහි පිහිටා ඇති උච්චාරිත හඬවල් පරිහරණය කරයි. මේවා සලකුණු ය. සලකුණුගත වන දේ සමග සලකුණු සම්බන්ධ වෙයි. එසේ නම් එක්ව සකස් කෙරුණු සලකුණුවලට අනුකරණය කළ හැක්කේ එක්ව පවත්නා වස්තු හෝ එක්ව පවත්නා කොටස්වලින් යුත් වස්තු පමණි. අනුක්‍රමයෙන් පවතින සලකුණුවලට ප්‍රකාශිත කළ හැක්කේ කාලය තුළ එකකින් පසුව එකක් වශයෙන් පවතින කොටස්වලින් යුත් වස්තු පමණි.

එක්ව පවතින හෝ එක්ව පවතින කොටස්වලින් යුත් වස්තු "දේහ" යනුවෙන් හැඳින්වේ. දෘශ්‍ය ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත් දේහය චිත්‍ර කලාවේ සුවිශේෂ විෂය වෙයි.

කාලය තුළ එකකට පසුව එකක් ලෙස පවතින හෝ එසේ පවතින කොටස්වලින් යුත් වස්තු "ක්‍රියා" නමින් හැඳින්වේ. කාව්‍යයේ සුවිශේෂ විෂය ක්‍රියා ය.

සියලු ම වස්තු අවකාශය තුළ පමණක් නො ව කාලය තුළ ද පවතී. ඒවා දිගින් දිගට ම පවතී. මේ පැවැත්මේ ඕනෑ ම මොහොතක දී ඒවා වෙනස් පෙනුම් ගන්ට හෝ වෙනස් සබඳතාවල පිහිටන්ට හෝ පුළුවන. ඒ ඒ මොහොතෙහි ඇති වන මේ සෑම පෙනුමක් ම හා කාණ්ඩ ගැසීමක් ම ඊට පෙර එසේ සිදු වූවක ප්‍රතිඵලය වන අතර පසුව එසේ සිදු වන දෙයකට හේතුව විය හැකි ය. එහෙයින් එය වර්තමාන ක්‍රියාවක කේන්ද්‍රය යි. මෙහෙයින් චිත්‍ර කලාවට ක්‍රියා ද අනුකරණය කළ හැකි ය. එහෙත් එසේ කළ හැකි වන්නේ ඒවා රූප හරහා ප්‍රකාශ වන ආකාරයෙන් පමණි.

අනික් අතින් ක්‍රියාවලට ස්වාධීනව පැවතිය නො හැකි ය. ඒවා නිතර ම ඇතැම් කර්තෲන්ට සම්බන්ධ විය යුතු යි. මේ කර්තෲන් දේහය වන තාක් හෝ දේහය ලෙස සැලකෙන තාක් දුරට කාව්‍යයට ද ද්‍රව්‍ය විස්තර කළ හැකි ය. එහෙත් එයට එසේ කළ හැක්කේ ක්‍රියා හරහා වක්‍ර ලෙස පමණි.

චිත්‍ර කලාවට පරිහරණය කළ හැක්කේ ක්‍රියාවක තනි මොහොතකි. එහෙයින් එය ඉතා මත් ආශ්‍යතම මොහොත, කලින් සිදු වූ දෙය හා මතු සිදු වන දෙය බෙහෙවින් ම අඟවන මොහොත තෝරා ගත යුතු ය.

කාව්‍යයට එක් මොහොතක පරිහරණය කළ හැක්කේ දේහයන්හි තනි ලක්ෂණයක් පමණි. එහෙයින් එය මේ ක්‍රියාව තුළ චලනය වන දේහයේ ඉතා මත් විශද චිත්‍රය ගෙන දෙන ලක්ෂණය තෝරා ගත යුතු ය. මේ සියල්ල හෝමර් විසින් හෝ හෝමර්ගේ විධික්‍රමය විසින් තහවුරු කොට හෝ යෝජනා කොට ඇත.

සුන්දර ඉරියව්වල පිහිටි සුන්දර හැඩයන් නිරූපණය කිරීමට හොඳ ම කලාව චිත්‍ර කලාව ය යි ලෙසිං විශ්වාස කළේ ය. චිත්‍ර කලාව ආඪ්‍යතම මොහොත තෝරා ගත යුතු ය යි කීවත් ඔහු අනුපාතයන්ගෙන් හා සුසංවාදයෙන් යුත් මේ මානව සෞන්දර්යය ප්‍රබල ක්‍රියා හා මනෝභාව ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා කැප කිරීමට සූදානම් නැත. එම ප්‍රකාශනය වඩාත් හොඳින් කළ හැක්කේ කාව්‍යයට යි.

20 වන ශතවර්ෂයේ වර්ධනයන් සම්බන්ධයෙන් සලකන කල්හි ඔහු විශේෂ වැදගත්කමින් යුත් තවත් පියවරක් ඉදිරියට තබයි. එනම්, ඔහු ස්වාභාවික සලකුණු සම්මුතිගත හෝ කෘත්‍රිම සලකුණුවලින් වෙන් කොට සලකමින් මෙසේ යෝජනා කරයි: "ස්වාභාවික සලකුණුවල බලය පවතින්නේ දේවල් සමග ඒවාට පවතින සමානත්වයෙහි ය. රූපකය වචනවල නැති එබඳු සමානත්වයක් වෙනුවට වෙනත් සමානත්වයක් ඉදිරිපත් කරයි. එම සමානත්වය රූපකයෙහි සඳහන් වන දෙය තවත් වෙනත් දෙයකට දක්වන සමානත්වයකි. ඒ වෙනත් දෙයෙහි සංකල්පය වඩාත් ලෙහෙසියෙන් හා වඩාත් විශද ලෙස අලුත් කළ හැකි ය."

චිත්‍ර කලාව තමා යොදන රූප හා ඒවායින් හැඳින්වෙන වස්තු අතර පවත්නා සමානත්වය නිසා ඒ වස්තු සංකේතවත් කරයි නම් එවිට මතු වන ප්‍රශ්නය වන්නේ කාව්‍යයේත් එවැනි සලකුණු ගැබ් වන්නේ ද යන්න යි. වචන යනු සම්මුති ය. එහෙයින් ඒවායේ එබඳු හැකියාවක් නැත. එහෙත් රූපකයේ දී කාව්‍යය ද එක්තරා ස්වාභාවික සලකුණක් බවට පත් වෙයි; එසේ නැත හොත් එවැන්නක් කරා සමීප වෙයි. රූපකයේ දී එක් වස්තුවක් තවත් වස්තුවක් වෙනුවෙන් පෙනී සිටී; නැත හොත් එය නියෝජනය කරයි. එම පළමු වස්තුව දෙවැන්නට සමාන වේ. මුහුණ පියුමකි. මෙහි මුහුණ පියුම නියෝජනය කරයි. මුහුණ පියුමට සමාන වේ. කාව්‍යය ද ස්වාභාවික සලකුණක් වන්නේ මෙලෙස ය. ලෙසිංගේ න්‍යාය මෙවැන්නක් සේ පෙනේ.

8

බුද්ධි යුගය 2

අනුභූතිවාදී ඥාන විභාගයේ වර්ධනයට හේතු වූ අදහස් ප්‍රකාශ කළ දර්ශනවාදීන්ගේ විමර්ශන මාර්ග කීපයක් ගෙන හැර දැක්වීම මේ පරිච්ඡේදයේ අභිප්‍රාය වෙයි. මේ යුගයේ දී කලා නිර්මාණයට තුඩු දෙන මානසික හේතුත් කලා නිර්මාණවලින් උපදින මානසික ප්‍රතිඵලත් පිළිබඳ වැදගත් ම අදහස් ප්‍රකාශ කරන ලද්දේ බෙහෙවින් ම බ්‍රිතාන්‍ය දර්ශනවාදීන් විසිනි.

ඩේකාට් වර්තමාන හේතුවාදයේ උල්පත ලෙස සැලකෙන්නාක් මෙන් ම වර්තමාන අනුභූතිවාදයේ පුරෝගාමියා ලෙස සැලකෙන්නේ ශ්‍රීමත් ප්‍රැන්සිස් බේකන් (1561-1626) ය. සියලු ම චින්තන ක්ෂේත්‍ර තුළ අනුභූතික විමර්ශන මාර්ගයන්ට ගාමක බලවේගය සැපයුවේ ඔහු බවට සැකයක් නැත.

අප පසුගිය පරිච්ඡේදයෙහි දුටු පරිදි, හේතුවාදී විධික්‍රමය තුළ අත්දැකීමට පෙරටු කොට ම පිළිගත යුතු බොහෝ නීතිරීති ද ආධානග්‍රාහී ලක්ෂණ ද රැඳී පැවතිණ. එහෙත් බේකනියානු සම්ප්‍රදාය මුල සිට ම අවධානය යොමු කළේ කලාවේ අන්තර්ගත වන මානසික සන්තතීන් පිළිබඳ අනුභූතික අධ්‍යයනයේ අවශ්‍යතාව කෙරෙහි ය. 17 වන හා 18 වන ශතවර්ෂවල බ්‍රිතාන්‍ය ගුරුකුලය මහත් ම ප්‍රයත්නය යෙදුවේ මේ කර්තව්‍යය සඳහා ය.

කලාවන් විචාර නීතිරීතිවල ග්‍රහණයෙන් නිදහස් කර ගැනීමේ අවශ්‍යතාව මතු විය. ඒවා විචාර නීතිරීතිවලට යටත් විය යුතු ය යි මීට පෙර යුගයේ න්‍යායවාදීන් කියූ සැටි අපි දුටිමු. මෙසේ නිදහස් කර ගැනීම විචාරය ද පරීක්ෂණයට ලක් නො කෙරුණු හෝ ප්‍රමාණවත් ලෙස පරීක්ෂණයට ලක් නො කෙරුණු සෞන්දර්ය න්‍යාය නමැති බන්ධනයෙන් නිදහස් කර ගැනීමක් වන්නේ ය. උදාහරණ වසයෙන්, ජෝන් ඩෙනිස් 1702 දී කවීන් වෙනුවෙන් අලුත් විදියකින් කතා කරමින් "ඕනෑ ම රචනාවක් විනිශ්චය කිරීම සඳහා එය නිෂ්පාදනය කිරීමෙහි දී අවශ්‍ය වූ කුශලතා ම කිසි යම් ආකාරයකින් අවශ්‍ය වේ" ය යි අවධාරණය කළේ ය. මෙයින් ඔහු අදහස් කළේ ලේඛකයා විචාරකයාගේ නීති අනුගමනය නො කළ යුතු ය, විචාරකයා තුළ ලේඛන කලා කුශලතාව නැත හොත් ඔහුට සැබෑ විනිශ්චයක් නො කළ හැකි ය යන්න යි. එම වර්ෂයේ දී ම ජෝජ් ෆාකිව්හා මේ අදහස ම මෙසේ ප්‍රකාශ කළේ ය: "ඇරිස්ටෝටල් කවියෙක් නො වී ය. එහෙයින් ඔහුට කාව්‍ය නිර්මාණය කළ යුතු ආකාරය සම්බන්ධයෙන් උපදෙස් දීමේ හැකියාවක් නො වී ය."

එක් විද්වතෙකු කියූ පරිදි :

"විචාරය තමා ගැන ම කල්පනා කරන්ට ද තමාගේ ම කටයුතුවල විෂය ක්ෂේත්‍රය, උපකල්පනයන් හා විධික්‍රමයන් පරීක්ෂා කරන්ට ද පටන් ගති. එංගලන්තය තුළ සෞන්දර්ය විද්‍යා අධ්‍යයනය උපන්නේ විචාරය මෙසේ තමන් ගැන ම කල්පනා කරන්ට පටන් ගැනීමෙනි."[1]

තනි තනි කෘති පිළිබඳ සමීප අධ්‍යයනය මෙතෙක් සිදු වුණාට වඩා බහුල විය. රචනය හා විචාරය යන දෙක ම පිළිබඳ සාමාන්‍ය නීතිවල අධිකාරය වඩාත් දැඩි ලෙස අභියෝගයට ලක් වීමට පටන් ගති. කවියා යනු අන්‍යයන්ට නැති සුවිශේෂ ප්‍රතිභාවකින් යුක්ත වූ සුධීමතෙකි යන සංකල්පය පහළ විය. ඔහු ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කෘති නිපදවන්නේ නීති බිඳීමෙනි යන අදහස පැතුරුණි. නිදසුන් වසයෙන්, ජෝසප් ඇඩිසන් 1712 දී මෙසේ පැවසී ය:

"බොහෝ දෝෂ හා අනවධානයන් සහිත වූයේ වී නමුදු ශ්‍රේෂ්ඨ සුධීමතුන්ගේ නිෂ්පාදන පහත් කතුවරුන්ගේ සර්වනිර්දෝෂී, නිරවද්‍ය ලේඛනයේ සියලු නීතිවලට අනුකූල කෘතිවලට වඩා ආදරණීය වේ."

ග්‍රීක හා රෝමානු සම්භාව්‍ය කෘතිවල අධිකාරය බිඳ දමන ලදි. ඒවා අනුකරණය කිරීම ස්වභාව ධර්මය ද බුද්ධිය ද නීති ද අනුකරණය කිරීමක්

---

1. R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury,* (London, 1951), p. 127.

වේ යන අදහසට පහර එල්ල කෙරුණි.බේකන්ගේ අනුගාමියෙකු වූ එඩ්වඩ් යං 1759 දී "ඉන්ද්‍රජාලිකයෙක් යහපත් ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියෙක් නො වන්නාක් මෙන් ම සුධීමතෙක් නීතිරීති මැනවින් තේරුම් ගත්තෙක් පමණක් නො වෙයි" යනුවෙන් පැවසී ය. ඔහු ඉදිරිපත් කළ එක් අදහසක් වූයේ අප පුරාතනයන් අනුකරණය කිරීම නවත්වන තෙක් අපට ඔවුන් ඉක්මවා යෑම සඳහා නිදහස ලබා ගත නො හැකි ය යන්න යි. වාසනාවකට මෙන් පුරාතනයන්ට අනුකරණය කිරීමට තමන්ට වඩා පුරාතන කෙනෙකු සිටියේ නැතැයි ඔහු පැවසී ය. යංගේ අදහස් බ්‍රිතාන්‍යයට වඩා ජර්මනියෙහි ප්‍රචලිතව ජර්මානු සෞන්දර්ය න්‍යායේ ඇතැම් ප්‍රවණතාවන් ශක්තිමත් කළේ ය.

පරිකල්පනය හා කලා නිර්මාණය

පරිකල්පනය (යථාර්ථයෙන් ලැබෙන ධාරණාවන් පදනම් කොට ගෙන අලුත් ඉන්ද්‍රියග්‍රාහ්‍ය හෝ චින්තාමය ප්‍රතිරූප විඥානය තුළ නිර්මාණය කිරීමේ හැකියාව) යන සංකල්පය පළමු වරට 17 වන ශතවර්ෂයේ දී චින්තනයේ පෙරමුණට පැමිණියේ ය. ඉදුරන් මගින් බැහැරි ලොව අත්දැකීමෙන් ලැබෙන කරුණු යටත් පිරිසෙයින් තර්කානුකූලතාව නමැති සීමාව ඇතුළත වත් යළි සකස් කර හැඩ ගැස්වීමේ හැකියාව කිසි යම් ආකාරයකින් මනසට ඇත යන අදහස මීට පෙර ද ප්‍රචලිතව පැවතුණි. එහෙත් මේ මානසික සන්තතිය වඩාත් නිවැරදි ලෙස හා ගැඹුරු ලෙස අධ්‍යයනය කළ හොත් එයින් කලාවන් පිළිබඳ, වෙසෙසින් ම සාහිත්‍යය පිළිබඳ ගැටලුවටත් කලාව හා විද්‍යාව යනාදිය අතර පවත්නා සබඳතාවටත් ආලෝකයක් වැටෙන්ට පුළුවනැයි 17 වන ශතවර්ෂයේ චින්තකයෝ කල්පනා කරන්ට පටන් ගත්හ. කවියාට ඉගැන්වීමත් ආනන්දය ගෙන දීමත් යන දෙක ම කළ හැකි ය යි සම්භාව්‍ය සම්ප්‍රදායෙහි සැලකිණ. එසේ නම් කාව්‍ය පහළ වන්නේ මනසේ කවර අංශයන්ගෙන් ද, මේ අංශ අන්‍ය අංශයන් සමග කෙසේ සම්බන්ධ වේ දැයි ඇසීමෙන් කාව්‍යය උගන්වන්නේ කවර සත්‍යය ද, එයින් ලැබෙන්නේ කවර ආනන්දයක් ද යන්න පිළිබඳ වඩාත් පිරිපුන් අවබෝධයක් අපට ලබා ගත හැකි වනු ඇත.

ඩේකාට් "පරිකල්පනය" යන්න යෙදුවේ අර්ථ දෙකක් අතර වැනෙන ආකාරයෙනි : (1) ඉන්ද්‍රියන් විසින් තමා වෙත සැපයෙන දේවල් ලියා පදිංචි කර ගනිමින් නිෂ්ක්‍රිය ලෙස ප්‍රතිරූප නිර්මාණය කරන්නා වූ මානසික අංශය, (2) තමා වෙත සැපයෙන දත්තයන් ප්‍රතිසංකලනය කරන්නා වූ මනසේ අර්ධ සක්‍රිය බලය. මේ අර්ථ දෙක පැහැදිලි ව වෙන වෙන ම දක්වා නැති අතර දෙවැන්න අවධාරණය කර ද නැත. ඩේකාට්ගේ අනුප්‍රාප්තිකයා වූ මැලබ්‍රාන්කේ 1674 දී පරිකල්පනය අනේකවිධ මායාවන්ගේ හා භ්‍රමයන්ගේ උල්පත ය යි ද අප මේ අනතුරුවලින් ආරක්ෂා වීම සඳහා

පරිකල්පනය දැඩි ලෙස බුද්ධියේ පාලනයට යටත් කළ යුතු ය යි ද පැවසී ය.

බේකන් පරිකල්පනයට මීට වෙනස් තත්වයක් ප්‍රදානය කළේ ය. නව යුගයට කැඳවුම් කළ ඔහු එකල පැවති මානව ඥානය වර්ගීකරණය හා පද්ධතිකරණය කොට ප්‍රතිවිමර්ශනය කළා පමණක් නො ව නිසි විධික්‍රම පරිහරණය කළ හොත් අනාගතයේ දී ලබා ගත හැකි ඥානයේ ස්වභාවය ගැන අනාවැකි ද කීවේ ය. ඔහු කළ වර්ගීකරණය පසු කාලීන චින්තකයන්ට මහත් සේ බල පෑවේ ය:

"මානව අධ්‍යයනයේ කොටස් අධ්‍යයනයේ නිජස්ථානය වන මිනිසාගේ අවබෝධයේ කොටස් තුනට සම්බන්ධ වෙයි: ඉතිහාසය ඔහුගේ ස්මෘතියට ද කාව්‍යය ඔහුගේ පරිකල්පනයට ද දර්ශනවාදය ඔහුගේ බුද්ධියට ද යනුවෙනි."

තව ද :

"කාව්‍යය යනු වචනයෙන් කරන අධ්‍යයනයකි. බොහෝ සෙයින් ම එය හික්මීමෙන් යුතු ය. එහෙත් අන් සෑම අතින් ම එය අත්‍යන්තයෙන් ම නිදහස් ය. එය අයත් වන්නේ පරිකල්පනයට යි. ද්‍රව්‍යයේ නියාමයන්ට බැඳී නො පවත්නා එය ස්වභාව ධර්මය වෙන් කොට ඇති දෙය රිසි සේ ඒකාබද්ධ ද ස්වභාව ධර්මය ඒකාබද්ධ කොට ඇති දෙය රිසි සේ වෙන් ද කොට, මෙලෙස දේවල් නීති විරෝධී ආකාරයෙන් බැඳීම ද ලෙහීම ද සිදු කරයි."

බේකන්ට අනුව කාව්‍යය යනු පරිකල්පිත ඉතිහාසය යි. එය පවතින්නේ මිනිසාගේ මනසට තෘප්තියේ කිසි යම් සෙවණැල්ලක් ගෙන දීමට ය. එය තෘප්තියේ සෙවණැල්ල ගෙන දෙන්නේ එම සෙවණැල්ල දේවල යථා තත්වය ගෙන හැර දක්වන තැන්වල දී ය. එය දේවල දෘශ්‍යමාන ලක්ෂණ මනසේ ආශාවන්ට යටත් කරමින් ස්වභාව ධර්මය වැඩි දියුණු කරයි. කාව්‍යය මෙය කරන ආකාරය බුද්ධිය මෙය කරන ආකාරයෙන් වෙනස් ය. බුද්ධිය මනස දේවල යථාස්වභාවයට බැඳ තබයි. කාව්‍යය ඉතිහාසයට හා දර්ශනවාදයට සමාන වන නමුත් ඉතිහාසය හා දර්ශනවාදය ම නො වන්නේ ය. පරිකල්පනය කිසි සේත් ම විද්‍යාවන් නුපදවන බැවිනි. කාව්‍යය සැලකිය යුත්තේ විද්‍යාව ලෙසින් නො ව සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නක් ලෙසින් හෝ යමක් රසවත් කොට කීමට ඇති හැකියාවෙන් කරන ක්‍රීඩාවක් ලෙසිනි.

ඉහත දැක්වූ අදහස් ස්වල්පයෙන් බේකන් 17 වන ශතවර්ෂයේ චින්තනයට ගැටලුවක් ඉදිරිපත් කළේ ය: පරිකල්පනය යනු කිම? කාව්‍යය ද චිත්‍ර කලාව හා මූර්ති කලාව ද නිපදවීම සඳහා එම පරිකල්පනය ක්‍රියාත්මක වන්නේ කෙසේ ද ? පරිකල්පනය ස්වාධීන පැවැත්මකින් යුතු විශේෂ බලයක් ලෙස වෙන් කිරීම මගින් බේකන් නව ගවේෂණ ක්ෂේත්‍රයක්

විවෘත කළේ ය. එහෙත් පරිකල්පනය කිසි සේත් ම විද්‍යාවන් නූපදවයි යන ප්‍රකාශයෙන් ඇඟවුණ දෙයක් විය. එනම්, පරිකල්පනය වඩාත් මැනවින් අවබෝධ කර ගැනුණු කල්හි කාව්‍යය දිගු කලක් තිස්සේ සැලකුණු ආකාරයට වඩා වෙනස් දෙයක් බවට පත් වන බව යි. මෙතෙක් කාලයක් කාව්‍යය සලකන ලද්දේ ඥානය ගෙන දෙන දෙයක් ලෙසිනි.

බේකන් ඉදිරිපත් කළ ගැටලුව විසඳීම තෝමස් හොබ්ස් (1588 - 1679) විසින් භාර ගන්නා ලදි. ඔහු පරිකල්පනය කුමක් ද යන්නත් එය ඉන්ද්‍රියයන්ට කවර සබඳකමක් දක්වයි ද යන්නත් ගවේෂණය කළේ ය. ඔහුගේ සියලු ම කෘතිවලින් වෑයම් කරන ලද්දේ මිනිසාගේ පුද්ගලික හා සාමාජික චර්යාව නියාම විසින් පාලනය කෙරෙන බව තහවුරු කිරීමට ය; එනම්, මිනිසා ස්වාභාවික සත්වයෙකු ලෙස සැලකීමට ය. ඔහු ඇතැම් දැවෙන ප්‍රශ්න විසඳූයේ මේ පදනමේ සිට ය. පරිකල්පනය පිළිබඳ ඔහුගේ න්‍යාය මීට සම්බන්ධ ය.

හොබ්ස්ට අනුව පළමු කොට, ඇස, කන ආදී ඉන්ද්‍රියයන්ගෙන් සම්පූර්ණයෙන් ම හෝ අර්ධ වශයෙන් නූපන් කිසි ම සංකල්පයක් මිනිසෙකුගේ මනසෙහි නැත. මෙලෙස ඔහු සහජව හා ප්‍රාගනුභූතව පවතී ය යි කියන ලද සියලු ම චෛතසික ප්‍රතික්ෂේප කරයි; සෑම චෛතසිකයකට ම ඉන්ද්‍රියයන් මගින් බාහිර ලෝකය අත්දැකීමෙන් හට ගත් ප්‍රතිරූපයක ස්වභාවය ගෙන දෙයි. මෙලෙස සෑම චෛතසිකයක් ම බාහිර ලෝකයේ ඉන්ද්‍රියගෝචර ගුණයක් හෝ එබඳු ගුණ සමුදායකි. සංවේදනයන්ගේ කායික විද්‍යාව සැදුම් ලබන්නේ චලනයන්ගෙනි. එම චලනයන් අපට දෘශ්‍යමාන වීම පරිකල්පනය යි. භෞතික චලනයන් නතර වන කල්හි මේ ප්‍රතිරූප හෝ කල්පනාමාත්‍ර ඉතිරි වෙයි. එහෙයින් පරිකල්පනය යනු දිරාපත් වන ඉන්ද්‍රිය ඥානය යි. ඉන්ද්‍රිය ඥානය දිරාපත් වන්නේ හුදෙක් මලානික වී යෑමෙන් නො වේ. පසුව ඇති වන වඩා විශද ප්‍රතිරූප විසින් එය ගුප්ත ද ආවරණය ද කරනු ලැබේ. තාරකාවල ආලෝකය සූර්යාලෝකයෙන් ආවරණය කෙරෙන්නාක් මෙනි. එසේ නැත හොත් මිනිසෙකුගේ කට හඬ දවසේ ශබ්දවලින් වැසී යන්නාක් මෙනි. ඉන්ද්‍රිය ඥානය මලානික වී වෘද්ධ වී අතීතයට අයත් වන විට එය හැඳින්වෙන්නේ ස්මෘතිය යනුවෙනි.

එසේ කියන ලද්දේ සරල පරිකල්පනය ගැන ය. එහෙත් සම්මිශ්‍රිත පරිකල්පනයක් ද ඇත:

"එක් වරෙක මිනිසෙකු ද තවත් වරෙක අශ්වයෙකු ද දැකීමෙන් අපි අපගේ මනස තුළ නරාශ්වයෙකු (මිනිසෙකුගේ කඳ හා හිසත් අශ්වයෙකුගේ කයත් සහිත පුරාකථාගත සත්වයෙකි) සංකල්පනය කරමු. (මේ සම්මිශ්‍රිත පරිකල්පනයකි.) එලෙස ම මිනිසෙක් තමාගේ ම පුද්ගලත්වයේ ප්‍රතිරූපය වෙනත් පුද්ගලයෙකුගේ ක්‍රියාවල ප්‍රතිරූපය සමග සම්මිශ්‍රණය කරයි.

මිනිසෙකු තමා හර්කියුලීස් හෝ ඇලෙක්සැන්ඩ ලෙස පරිකල්පනය කරන කලෙක මෙනි. මෙය සම්මිශ්‍රිත පරිකල්පනයකි. එහෙත් ඇත්ත වසයෙන් ම එය මනසේ ප්‍රබන්ධයකි.''

හොබ්ස් මෙයින් පැන නගින මීළඟ ප්‍රශ්නයට ද ඉදුරා ම මුහුණ දෙයි: මේ සම්මිශ්‍රණය සිදු වන්නේ කෙසේ ද? ඇතැම් සම්මිශ්‍රණ (නිදසුන් වසයෙන්, නරාශ්වයන්) සිදු වන්නේත් වෙනත් ඒවා (ගාන්ධර්ව අප්සරාවන්) නො සිදු වන්නේත් කවර නියාම නිසා ද? එබඳු අභිනව ප්‍රතිරූප මතු වන්නේ හේතු රහිතව ඉබේ ම ය යි හෝ ඒවා දෙවියන් වහන්සේ නැත හොත් යක්ෂයා විසින් ජනනය කෙරෙතැයි හෝ ඇතැම් දාර්ශනිකයන් සඳහන් කළ බව සටහන් කරන ඔහු ඒවා සිදු වන ආකාරය පිළිබඳ ස්වාභාවික පැහැදිලි කිරීමක් කළ හැකි ය යි කියයි. මේ ප්‍රශ්නයට ඔහුගේ පිළිතුර කෙටියෙන් මෙසේ ය:

ඉන්ද්‍රියයක් බාහිර වස්තුවක් සමග ගැටීමේ (ඉන්ද්‍රිය සංවේදනයේ) දී එක්තරා ප්‍රතිරූපයක් හට ගනී. මින් පසු වෙනත් අවස්ථාවල දී ඉන්ද්‍රියයන් වෙනත් බාහිර වස්තු සමග ගැටීමෙන් වෙනත් නොයෙකුත් ප්‍රතිරූප හට ගනී. මෙහෙයින් එක්තරා ප්‍රතිරූපයක් පරිකල්පනය තුළ එක්තරා ප්‍රතිරූප සමූහයක් (සම්මිශ්‍රණයක්) ජනනය කිරීමේ සමත්කම ලබයි. එකී ප්‍රතිරූපය ජනනය කරන්නේ එය සමග ඉන්ද්‍රිය සංවේදනයේ දී සම්බන්ධ වූ ප්‍රතිරූපයක් ම විනා වෙනත් ඕනෑ ම ප්‍රතිරූපයක් නො වේ. මෙලෙස සම්මිශ්‍රණය විය හැක්කේ නොයෙකුත් අවස්ථාවල ඉන්ද්‍රිය සංවේදන මගින් ජනිත වූ ප්‍රතිරූප පමණකි. ඉන්ද්‍රිය සංජානනය මගින් ජනිත නො වූ ප්‍රතිරූප සම්මිශ්‍රණය විය නො හැකි ය. නරාශ්ව නමැති සම්මිශ්‍රණය ඇති වන්නේ වරෙක නරයෙකුත් වරෙක අශ්වයෙකුත් දැකීමෙනි. ගාන්ධර්ව අප්සරාවක පිළිබඳ ප්‍රතිරූප සම්මිශ්‍රණය ඇති විය නො හැකි ය. එකී ප්‍රතිරූප දෙක ඉන්ද්‍රිය සංජානනයේ දී ජනනය වී නැති බැවිනි.

හොබ්ස් පරිකල්පන වර්ග දෙකක් අතර වෙනස දක්වයි. එකක් නම් සිතුවිලි ධාරාව අපාලිතව නිදහසේ ගලා ගෙන යන පරිකල්පනය යි. අනික නම් ආශාව විසින් හෝ අවශ්‍යතාව විසින් හෝ පාලනය කෙරුණු පරිකල්පනය යි. කිසි යම් අරමුණක් ඉටු කර ගැනීමේ ආශාව ඇති වූ කල්හි මෙම අරමුණ විසින් අපගේ සිතුවිලි පාලනය කොට එම අරමුණ ඉටු කර ගැනීම සඳහා අවශ්‍ය මාර්ගය වෙත යොමු කරනු ලැබේ.

මීට පසු හොබ්ස් තවත් පරිකල්පන දෙකක් අතර වෙනස දක්වයි. මේ වෙනස විවේචන ක්ෂේත්‍රයෙහි ප්‍රචලිත විය: (1) මිනිසුන් ඉන්ද්‍රිය සංජානනයෙන් ලත් තම මානසික ප්‍රතිරූප සසඳන කල්හි ඔවුන්ට ඒවා අතර සමානතා ද අසමානතා ද සොයා ගන්ට පුළුවන. සමානතා දැකීමෙහි

සමත් පුද්ගලයන්ට දක්ෂකම ඇත. මෙය යහපත් පරිකල්පනය නම්.(2) ඇතැම්මු වෙනස්කම් සොයා ගැනීමෙහි දක්ෂ ය. ඔවුන්ට යහපත් විනිශ්චය ඇත.

කාව්‍ය රචනය සඳහා ඉහත කී දක්ෂතා දෙක ම අවශ්‍ය වෙයි. එහෙත් කාව්‍ය නිර්මාණයෙහි දී වඩාත් වැදගත් විය යුත්තේ පරිකල්පනය ය යි හොබ්ස් පවසයි. උත්පාදකත්වය නිසා කාව්‍යයෙහි ඇති වන දුර්ලභත්වයත් රූපකාත්මක අලංකරණයේ ආඪ්‍යත්වයත් ගෙන දෙන්නේ පරිකල්පනය ය යි. "විනිශ්චය ශක්තිය හා ව්‍යුහයත් පරිකල්පනය අලංකරණයත් කාව්‍යයට ගෙන දෙයි". පරිකල්පනය නිසා කාව්‍යයට ලැබෙන අලංකරණය පිළිබඳ අදහස මෙහි අවධාරණය කොට ඇත. එහෙත් මෙතැන්හි දී ඊට වැඩි වැදගත්කමක් ආරෝපණය කර ඇතැයි සිතේ. තව දුරටත් ඔහු මෙසේ පවසයි:

"ගොඩනැගිලිවල පවත්නා සෑම සුන්දර දෙයක් ම ද ඇංජින්වල හා චාලක යන්ත්‍රවල සියලු පුදුම දේ ද ග්‍රහ වස්තු නැරඹීමෙන්, පෘථිවිය අධ්‍යයනය කිරීමෙන්, කාලය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් හා මුහුදු ගමන්වලින් මිනිසුන්ට කිසි යම් ලාභයක් ලැබේ නම් එය ද යුරෝපයේ සංස්කෘතිය හා ඇමරිකානු ම්ලේච්ඡයන්ගේ ම්ලේච්ඡත්වය අතර වෙනස ද සැබෑ දර්ශනවාදයේ [=ආනුභූතික විද්‍යාවේ] ශික්ෂාවන් විසින් පාලිත වූ පරිකල්පනයේ නිර්මාණයකි."

හොබ්ස්ට අනුව කාව්‍යයට මනෝභාව හා හැඟීම් ජනනය කිරීමේ ශක්තිය මූලික වසයෙන් ගෙන දෙන්නේ පරිකල්පනය යි. ඔහු කාව්‍යයේ පැවැත්ම යුක්ති සහගත කරන්නේ කාව්‍යයෙන් මනෝභාව ජනනය කෙරෙන හෙයිනි. ඔහු සෑම මිනිසෙකු ම දකින්නේ ආශාවන් හා ජුගුප්සාවන් පුංජයක් වසයෙනි. ආත්ම සංරක්ෂණය සඳහා ඇති මූලික හා නිරන්තර ජවය විසින් ඔහු එකට බඳිනු ලැබ ජීවත් වෙයි. එම ආත්ම සංරක්ෂණ ජවය නිසා ස්වභාව ධර්මය තුළ ජීවිතය දුකක් බවට පත් වෙයි. ඒ නිසා ම මිනිස්සු දේශපාලනය කරා නැඹුරු වෙති. සාරභූත වසයෙන් ගත් කල ජීවත් වීම යනු ආශා කිරීමත් කැමැත්තෙන් ම කරන ක්‍රියා මගින් ආශාව සන්තර්පණය කර ගැනීමත් වේ. මේ ක්‍රියාවල ගාමක බලය මනෝභාව වන අතර මනෝභාව එම ක්‍රියා සමග එකට බැඳී ඇත. "ආශාව නැති තැන මරණය යි."හොබ්ස් ඉන්ද්‍රියගත සුඛාස්වාදයන් "මනසේ සුඛාස්වාදයන්ගෙන්" වෙන් කොට දක්වයි. මේ දෙවනු කී සුඛාස්වාදයන් අතර ශ්‍රේෂ්ඨතම එකක් වන්නේ නව අත්දැකීමෙන් හා නව ඥානයෙන් ලැබෙන තෘප්තිය යි. "කුතුහලය ප්‍රමෝදය වන හෙයින් හා එහෙයින් ම සෑම නවතාවන් ද ප්‍රමෝදය වන හෙයිනි." සම්මිශ්‍රිත පරිකල්පනය පවතින්නේ හරියට ම මේ නවතාව ගෙන

දීමට යි. නව සම්මිශ්‍රිත පරිකල්පනයෙන් නව කාව්‍ය ජනිත වී නව ප්‍රමෝදය සැපයෙයි.

ජෝන් ලොක් (1632 - 1704) මානව මනසේ සම්පත් හා හැකියාවන් අතිනවීන ආකාරයෙන් සාකච්ඡා කරතත් පරිකල්පනය යන්න කිසි තැනකත් එම නමින් සඳහන් නො කරයි. එහෙත් ඔහුගේ එක් මූලික අරමුණක් වන්නේ අවබෝධයේ ප්‍රභවයන් සංවේදනයෙන් හා ප්‍රත්‍යවේක්ෂණයෙන් (reflection) හට ගන්නා සරල අදහස්වලට සීමා වන්නේ වී නමුදු අවබෝධයට එම අදහස් කෙරෙහි බල පා අප තුළ ජනිත වන සියලු ම සංකීර්ණ අදහස් ජනනය කළ හැකි බව පෙන්වීම යි. එම අවබෝධයට හේතුවාදීන් අනුභූතියට සම්බන්ධ නැතැයි කියූ අපරිමිතය (infinity) හා බලය වැනි අදහස් පවා ඇති කළ හැකි ය. අපගේ සංකීර්ණ අදහස්වලට හේතු දැක්වීම සඳහා අවශ්‍ය වන අවබෝධයේ එක් වැදගත් කර්තව්‍යයක් නම් එක ම වර්ගයේ හෝ විවිධ වර්ගයේ සූරල අදහස් සංකලනය කිරීම යි. "තම අදහස් පුනර්කරණය කරන්නා වූ ද එකට බද්ධ කරන්නා වූ ද හැකියා මනසෙහි ඇත. එහෙයින් මනසට තමාගේ චින්තනයන්ට ගෝචර වන විෂයයන් විවිධ කිරීමටත් වැඩි කිරීමටත් මහත් බලයක් ඇත. මේ බලය සංවේදනය හා ප්‍රත්‍යවේක්ෂණය මනසට සම්පාදනය කරන දේවල් ඉක්මවා යයි." මේ අනුව මනසේ ඇති වන අදහස් ඒවාට තුඩු දුන් අත්දැකීම්වලින් සීමා කෙරෙයි. එහෙත් අදහස් රිසි සේ ඒකරාශි කිරීමේ නිදහස මනසට ඇත.

ලොක් කලා නිර්මාණය ගැන න්‍යායක් විස්තාරණය කළේ නම් එය පටන් ගනු ඇත්තේ මනසේ මේ ශක්තියෙනි. එහෙත් ඔහුගේ උනන්දුව යොමු වූයේ අවබෝධයේ වඩාත් වැදගත් කටයුතු කෙරෙහි ය. මනස ඥානය ඉදි කරන්නේ අවබෝධය මගිනි. ඥානය සමන්විත වන්නේ අදහස් සැසඳීමෙනි: අදහස් අතර නිර්ව්‍යාජ සබඳතා සෙවීමෙනි. ලොක් කරුණු දෙකක් අතර වෙනස දක්වයි: (1) ඇතැම් විට අදහස් එකිනෙකක් අතර පවත්නා ස්වාභාවික අනුරූපතාව හා සබඳතාව. මෙය සොයා ගත හැක්කේ බුද්ධියෙනි. (2) අහම්බයක් හෝ පුරුදු නිසා අදහස් අතර ඇති වන සබඳතාව.

"ඇතැමුන්ගේ මනස් තුළ නෑ සබඳකම්වලින් තොර අදහස් වෙන් කළ නො හැකි පරිදි ඒකාබද්ධ වෙයි. ඒවා සැම විට ම සාමූහිකව පවතී. එක් අදහසක් අවබෝධයට ගෝචර වූ සැණින් ඒ සමග එහි සහකාර අදහස ද අවබෝධයට ගෝචර වෙයි. මෙසේ ඒකාබද්ධ වන්නේ අදහස් දෙකකට වැඩි ගණනක් නම් නිතර අවියෝජනීය වූ ඒ සම්පූර්ණ සමුදාය ම එකට පෙනී සිටී."

ලොක් මේ කතා කරන්නේ අදහස් සංඝටනය (association of ideas) ගැන ය. ඔහු මේ පැහැදිලි කිරීම සඳහා දක්වන උදාහරණ මනෝවිද්‍යාවේ

ඉතිහාසයට මහත් සේ වැදගත් වේ. නිදසුන් වසයෙන්, ඔහු යක්ෂ භූත ප්‍රේත පිශාචාදීන් පිළිබඳ අදහස් අන්ධකාරයට හෝ ආලෝකයට සම්බන්ධ නැතැයි පෙන්වා දෙයි. එහෙත් මේවා දරුවෙකුගේ මනස තුළ අන්ධකාරය සමග සම්බන්ධ විය හැකි ය. එසේ සම්බන්ධ වන්නේ මෝඩ වැඩිහිටියන් කියන කතා මගිනි. මෙලෙස දරුවා මුළු ජීවිතය පුරා ම අන්ධකාරයෙන් බියට පැමිණේ. එකිනෙකක් අතර සම්බන්ධයක් නැති විසිර ගිය අදහස් මෙලෙස අප මනස් තුළ වැරදි ලෙස සම්බන්ධ වීම පරෙස්සමෙන් වළක්වාලිය යුතු ය යි ඔහු කියයි. එම වැරදි සම්බන්ධය ලෝකයේ සියලු ම වැරදිවල පදනම යි. මෙලෙස ලොක්ට අනුව භ්‍රමයන්හිත් මිථ්‍යා විශ්වාසයන්හිත් අගතීන්හිත් ප්‍රභවය නම් අදහස්වල වැරදි සංඝටනය යි. මේ වැරදි සංඝටනය සත්‍යය පහළ වීමට හේතු වන ක්‍රමානුකූල නිරවද්‍ය චින්තනයට පටහැනි ය. මෙකී අස්වාභාවික අදහස් සංඝටනයන් වඩාත් ම දක්නට ලැබෙන්නේ කාව්‍යයෙහි ය යි කීමට මෙතැන් සිට ගත යුතුව ඇත්තේ තවත් එක් පියවරකි.

ලොක් මේ පියවර නො ගනී. එහෙත් වෙනත් චින්තන ධාරාවක් හරහා මේ පොදු නිගමනය පැත්තට ගමන් කරයි. මේ ගමන් කිරිම ඇරඹෙන්නේ ධී ශක්තිය (wit) හා විනිශ්චය අතර ඔහු දක්වන සුප්‍රකට වෙනසිනි.

"ධී ශක්තිය අතිශයින් ම ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ අදහස් ඒකරාශී කිරීමෙහි දී ය. එය එම අදහස් වේගයෙන් හා විවිධත්වයෙන් යුතුව ඒකරාශි කරයි. එම ඒකරාශි කිරීම තුළ ඕනෑ ම සමානත්වයක් හෝ උච්චතාවක් දැකිය හැකි ය. මෙලෙස එය පරිකල්පනය තුළ ප්‍රසන්න චිත්‍ර ද ප්‍රියමනාප දැකුම් ද නිර්මාණය කරයි. විනිශ්චය පවතින්නේ මීට සම්පූර්ණයෙන් ම අනික් පැත්තෙහි ය. එය ඉතා මත් සැලකිල්ලෙන් යුතුව එක් අදහසක් අනිකෙන් වෙන් කරයි. එසේ වෙන් කළ කල්හි ඒවා අතර ලේශමාත්‍ර වෙනස්කම් පවා පෙනී යයි. මෙසේ සාම්‍යයෙන් නො මග යැමත් සමානත්වය නිසා එකක් අනික ය යි වරදවා ගැනීමත් වැළකේ. මේ වනාහි රූපකයට හා සූචනයට (allusion) සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් දෙයකි. රූපකයෙහි හා සූචනයෙහි ඉතා මත් ම ජීවමාන ලෙස පරිකල්පනයට කා වදින ධී ශක්තියේ ප්‍රසන්නතාව හා විනෝද ජනනය ඇත. එහෙයින් ඒවා සකල ජනතාවට රුචි වේ. ඊට හේතුව ඒවායෙහි සෞන්දර්යය බැලූ බැල්මට ම ප්‍රාදුර්භූත වීමත් සත්‍යය පරීක්ෂා කිරීම සඳහා චින්තන ශ්‍රමය යෙදවීම අවශ්‍ය නො වීමත් ය."

මෙහි පරිකල්පනය යන්න ධී ශක්තිය යන්නෙන් විස්ථාපනය කිරීමට වැඩි ගැඹුරු දෙයක් ඇත: මෙහි මනසේ ධී ශක්තිය හා විනිශ්චය යන අංශ දෙක වෙන් කිරීමත් එකිනෙකට පටහැනිව පිහිටුවීමත් සිදු කෙරේ. එක ම තැනැත්තා තුළ මේ අංශ දෙක ම එක සේ නො පිහිටන බව මෙහි අහවා

ඇත. ඒ දෙක දෙපැත්තකට ගමන් කරයි. ධී ශක්තිය ප්‍රසන්න මාවතකින් විනෝද ජනනය කරාත් විනිශ්චය දුෂ්කර ශික්ෂණයක් හරහා ඥාන ජනනය කරාත් ගමන් කරයි.

තව ද මේ දෙක අතර වෙනස ඒ දෙකෙහි දී පරිහරණය කෙරෙන භාෂාවට උපයෝග කොට ඇත. ධී ශක්තිය (හෙවත් පරිකල්පනය) හා විනිශ්චය (හෙවත් බුද්ධිය) යටත් පිරිසෙයින් තමාට අයත් කර්තව්‍යයන් ඉතා මැනවින් ඉටු කරන කල්හි ආකාර දෙකකින් කතා කළ යුතු ය; භාෂා ව්‍යවහාර දෙකක් පරිහරණය කළ යුතු ය. පරිකල්පනය ඉච්චාකාරයෙකි; චාටු බස් දොඩන්නෙකි. එය ප්‍රීතිය ගෙන දීමට උගනී. එපමණක් නො ව එය යොදන අලංකාර භාෂාව හා සූචන භාෂාව භාෂාවේ මූලික දුෂ්පරිහරණයන්හි ලා ගිනිය යුතු ය. ප්‍රීතිය දැනවීම සඳහා යෙදෙන කල්හි පරිකල්පනයෙහි දෝෂයක් නැත. එහෙත් දේවල යථාතත්වය ගැන කතා කිරීම සඳහා යෙදෙන කල්හි භාෂාවේ අලංකාර සම්පූර්ණ වංචා ය. මෙහි ලොක් ප්‍රකාශ කරන්නේ 17 වන ශතවර්ෂයේ දී පෙරමුණට ආ භාෂාව පිළිබඳ ඉතාමත් ප්‍රබල වූ නව අදහසකි. මැනවින් තහවුරු වූ අනුභූතික ඥානය අත්පත් කර ගැනීමේ හා ඉගැන්වීමේ මෙවලමක් ලෙස පරිහරණය කෙරෙන කල්හි භාෂාව සුබෝධ ද පැහැදිලි ද නියතාර්ථත්වයේ ඇතැම් ප්‍රමිතීන්ට අනුකූල ද විය යුතු ය. මේ ප්‍රමිති භාෂාව කාව්‍යයෙහි යෙදෙන විට අනුරූප විය යුතු ප්‍රමිතීන්ගෙන් මූලික වසයෙන් ම වෙනස් ය.

විද්‍යාවේ හා කාව්‍යයේ මේ භාෂා පරිහරණය පිළිබඳ දෘෂ්ටි කෝණය නිශ්චිත ලෙස ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ තෝමස් ස්ප්‍රැට් විසිනි. ඒ 1667 දී ය. ඔහු අනුභූතික විද්‍යාවන්හි අවශ්‍යතාවලට සරිලන නව භාෂා රීතියක් සෙවිය යුතු ය යි තර්ක කළේ ය. වාගාලංකාර හා අලංකාරෝක්ති අපගේ ඥානය තුළට ගූඪතාවන් හා අවිනිශ්චිතතාවන් ගෙන ඒම ගැන කෝපය ප්‍රකාශ කළ ඔහු විද්‍යාඥයන් වර්ධනය කර ගත යුතු භාෂාවෙහි ලක්ෂණ ලෙස පහත දැක්වෙන දෑ ගෙන හැර දැක්වී ය: සමීප, අනලංකෘත, ස්වාභාවික කතා කිරීමේ ක්‍රමයක්: ඒකාන්ත ප්‍රකාශනය; පැහැදිලි අරුත්; අනායාසී ප්‍රකාශනය; සෑම දෙයක් ම හැකි තාක් දුරට ගණිතයේ සුබෝධත්වය කරා සමීප කිරීම.

17 වන ශත වර්ෂයේ අග භාගයේ දී පරිකල්පනය පරිහරණය කරන භාෂාව පිළිබඳව හට ගත් මේ සැකයත් සමග ම පරිකල්පනය ද සැක කෙරිණ. මේ සැකය ඉතා මත් ප්‍රබල ලෙස 1666 දී ප්‍රකාශ කළේ සැමුවෙල් පාකර් ය:

"දේවල යථාස්වභාවයන් ගැන රූපකවලින් හා අන්‍යාලාපයන්ගෙන් කතා කිරීම හිස් වචනවලින් ක්‍රීඩා කිරීමකි. එවැනි යෙදුම් දේවල

යථාස්වභාවයන් ප්‍රකාශ නො කොට ඒවායේ සාම්‍යයන් ප්‍රකාශ කරන හෙයිනි. සාලංකාර පදවලින් ප්‍රකාශ කොට තිබෙන දර්ශනවාදයේ න්‍යායයෝ සත්‍ය නො ව හිස් වචන නමැති සරුවපිත්තලවල දැවටූ පරිකල්පනයේ නිෂ්පාදිතයෝ ය. බුද්ධිය නමැති යහන වෙත නගින්නා වූ මේ න්‍යායන්ගේ රාගනිශ්‍රිත හා සුඛකාමී කල්පනාමාත්‍ර එම යහන කාමුක හා නීති විරෝධී වැලඳ ගැනුම්වලින් දූෂණය කරනු පමණක් නො ව දේවල යථාතත්වය පිළිබඳ සැබෑ සංකල්ප ජනනය කරනු වෙනුවට මනසෙහි මනෝරූප ගැබ් ගන්වයි.''

ලොක් විසින් ආරම්භ කරන ලද මේ චින්තනය තුළ භාෂා ව්‍යවහාර දෙකක් පිළිබඳ සංකල්පය නැග එන සැටි පෙනේ: (1) කාව්‍යයේ සාලංකාර භාෂාව හා (2) විද්‍යාවේ වාච්‍යාර්ථවත් භාෂාව. එහෙත් මේ වෙනස ඥානයේ ම ස්වභාවය පිළිබඳ ගැඹුරුතර ගැටුමක් පිළිබිඹු කරයි. කාව්‍යයේ පරමාර්ථය සුඛාස්වාදය ගෙන දීම හා උපදේශ දීම ය යන හොරස්ගේ නියෝගය ප්‍රථම වරට බිඳ වැටීමේ තර්ජනයට මුහුණ පාන සැටි පෙනේ: මේ අරමුණු දෙකෙන් එකකට ඉතා මත් හොඳින් සේවය කරන භාෂාව අනික් අරමුණ විනාශ කරන්නේ නම් එක ම කෘතියෙන් එම අරමුණු දෙක ම ඉටු කළ නො හැකි සේ දිස් වන හෙයිනි. මේ අරමුණු දෙක ඉටු කර ගත හැක්කේ කෘති දෙකකින් ය. එහෙත් ලොක් සිතූ පරිදි කාව්‍යයට එතරම් පහත් කාර්යභාරයක් පැවරිය යුතු ය යි මෙයින් අනිවාර්යයෙන් ම අදහස් නො වේ. තව ද මේ වෙනස දැක්වීමේ ප්‍රතිඵල ජනනය වීමට කල් ගත වනු ඇත. මෙම වෙනස දැක්වීමෙන් පසුව පවා කලක් ගතවන තුරු ඥානයේ වාහකයක් ලෙස බෙහෙවින් සැලකෙනු ඇත. එහෙත් එය අනුභූතියක් , සුවිශේෂ සුඛාස්වාදයක් ගෙන දීමට පවත්නා දෙයක් ය යි ද සැලකෙනු ඇත. මෙසේ සැලකීමේ දී එයින් ඥානය ලැබෙන්නේ ද යන්න එකත් පසෙකට දැමෙනු ඇත.

මේ අතර අදහස් සංඝටනය පිළිබඳ න්‍යාය ක්‍රමානුකූල මනෝවිද්‍යාත්මක න්‍යායක් බවට වර්ධනය විය. එය 18 වන ශතවර්ෂයේ චින්තනයෙහි ව්‍යාප්තව 19 වන ශතවර්ෂයේ දී වර්තමාන පරීක්ෂණාත්මක මනෝවිද්‍යාවේ පහළ වීමට තුඩු දුනි. ඩේවිඩ් හ්‍යුම් (1711 - 1776) චලිතය පිළිබඳ නිව්ටන්ගේ නියමානුසාරීව මානව මනසේ ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳ ගවේෂණයක් කළේ ය. හ්‍යුම්ගේ චින්තනය තුළ අදහස් සංඝටනය සඳහා මනසෙහි ඇති හැකියාව මනසේ ක්‍රියාකාරිත්වය පැහැදිලි කරන එක් මූලධර්මයක් බවට පත් විය. ඔහු අදහස් ධාරණාවන්ගෙන් වෙන් කොට සැලකී ය. මේ අනුව අදහස් යනු ධාරණාවන් පහ වීමෙන් පසුව ඉතිරි වන ධාරණාවල දීප්ති හීන පිටපත් ය. ඇතැම් අදහස් මනස තුළ උනුන් අනුගමනය කරන්නේ හෝ උනුන් සමග එකට පවතින්නේ හෝ කෙසේ

දැයි ඔහු විමසී ය. ඔහු මෙයට පිළිතුරු දුන්නේ අදහස්වල එක්තරා මානසික ආකර්ෂණයක් හෝ ගුරුත්වයක් පවතී යනුවෙනි. මෙහි බලයෙන් තමාට මූලික වූ ධාරණාවන්ගේ සාම්‍යයට, හේතුඵල සම්බන්ධයට හා කාලයේ ද අවකාශයේ ද සමීපත්වයට අනුකූලව අදහස් උනුන් සමග සංඝටනය වෙයි.

මේ මනෝවිද්‍යාව විස්තාරණය කොට සංඝටන මනෝවිද්‍යාව නිර්මාණය කළේ ඩේවිඩ් හාට්ලි (1705 - 1757) ය. ඔහුට අනුව අදහස් සංඝටනය සිදු වන්නේ ඒවායේ සමීපතාව හේතු කොට ගෙන ය. සෑහෙන අවස්ථා ගණනාවක දී එක්තරා සංවේදන සමූහයක් ඒකාබද්ධව යළි යළිත් ඇති වුව හොත් ඒ සෑම අදහසකට ම තමා සමග එකට ඇති වූ අදහස් මනස වෙත කැඳවීමේ ශක්තිය ලැබේ. මේ මූලධර්මය වහල් කොට ගෙන ඔහු එකකට පසු එකක් වසයෙන් ඇති වන අදහස් සංඝටනයන් ද එක් විට ඇති වන අදහස් සංඝටනයන් ද, එනම්, අදහස් මාලා ද සම්මිශ්‍රිත අදහස් ද ඇති වන සැටි පැහැදිලි කළේ ය.

18 වන ශතවර්ෂයේ පසුකාලීන චින්තකයන් විසින් ශුද්ධ සංඝටනවාදයෙහි එක් රුචිකර වෙනස් කිරීමක් යෝජනා කරන ලදි. මෙය නම් මනස සංඝටිත අදහස් ඒකාබද්ධ කිරීමේ දී මනෝභාව ද වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කරන්නේ ය යන න්‍යාය යි. ප්‍රබල මනෝභාවයක් චුම්බකයක් ලෙස පිටතට විහිද අවුත් එයට සැප එළවන හෝ එය පෝෂණය කරන හෝ එහි හේතුඵල සමග බද්ධ වූ හෝ සියලු ම අදහස් තමා වෙත ඇද ගනී. මෙනයින් එබඳු මනෝභාවයකින් අභිභූත වූ කවියා වෙත ඔහුගේ විෂයේ එකමුතුව ප්‍රාතිහාර්යයකින් මෙන් එළඹ සිටී; ඔහුට අදාළ අදහස් හැගේ; අනදාළ ඒවා බැහැර යයි. මේ සියල්ල සිදු කරනු ලබන්නේ මනෝභාවයේ පාලනයට හසු වූ මනස විසිනි. කලා නිර්මාණය පිළිබඳ නව සංකල්පයක් මෙහි දිස් වේ. එය හේතුවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාවට වෙනස් වූවකි.

රසඥතාව පිළිබඳ ගැටලුව

කලාව කෙරෙහි මනෝවිද්‍යාත්මක ප්‍රවේශයෙන් විමර්ශන ප්‍රතිපදා දෙකක් මතු වේ: (1) කලාවේ සම්භවය හෝ උපත පිළිබඳ ගැටලු විමර්ශනය කරන නිර්මාණයේ මනෝවිද්‍යාව, (2) කලාවේ ප්‍රතිඵල පිළිබඳ ගැටලු විමර්ශනය කරන සෞන්දර්යාස්වාදයේ මනෝවිද්‍යාව. අනුභූතික සෞන්දර්ය ව්‍යාපාරයේ චින්තකයන් මේ වෙනස පැහැදිලිව නො දැක්වුවත් ඔවුන්ගේ විමර්ශනයන් මේ දෙකොටසට බෙදිය හැකි ය. නිදසුන් වසයෙන්, පරිකල්පනය පිළිබඳ ඔවුන්ගේ බොහෝ සිද්ධාන්ත කලාවේ උප්පත්තිය පිළිබඳ ගැටලුවට සම්බන්ධ වේ. ඒවා අපි දැනට මත් සාකච්ඡා කොට

ඇත්තෙමු. මේ කොටසේ දී අපි කලා අනුභූතිය පිළිබඳ ඔවුන්ගේ න්‍යායන් කරා හැරෙමු.

අප ආරම්භ කළ යුත්තේ තුන් වන ශාෆ්ට්ස්බරිහි තුන්වන අර්ල්වරයා (1671-1713)ගෙනි. ශාෆ්ට්ස්බරිගේ සාමාන්‍ය පාරභෞතික විද්‍යාව ඔහුගේ සෑම ලේඛනයක් තුළ ම පැතිර ගොස් ඇත. එය යළි පණ ගැන්වූ නව ප්ලේටෝවාදය යි. දෙවියන් වහන්සේ ස්වභාව ධර්මය තුළ නිර්මාණ බලයක් අඛණ්ඩව පරිහරණය කරන සේක. එහෙයින් ස්වභාව ධර්මය සියලු ම කලා කෘති අතර ශ්‍රේෂ්ඨ ම කලා කෘතිය යි. ශාෆ්ට්ස්බරිගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි සියලු මූලික අදහස් පහත සඳහන් ඡේදයෙහි ගැබ් වේ:

"රූපයන්හි ස්වාභාවික සෞන්දර්යයක් තිබේ ද? ක්‍රියාවල එබඳු ම ස්වභාවික සෞන්දර්යයක් නොමැත්තේ ද? ඇස රූපයන් කෙරෙහි ද කන නාදයන් කෙරෙහි ද ඇරුණු සැණින් සෞන්දර්යය පහළ වේ; ශෝභාව හා සුසංවාදය දැන ගනු ලැබේ. ක්‍රියා දුටු සැණින්, මානව හැඟීම් හා මනෝභාව වටහා ගත් සැණින් (ඒවා බොහොමයක් හැඟුණු සැණින් ම වැටහේ) අභ්‍යන්තර ඇස ශෝභාමත් හා හැඩවත් දෙය ද ප්‍රියමනාප හා ප්‍රශංසනීය දෙය ද විකෘත, කැත, ජුගුප්සිත හෝ නින්දනීය දෙයින් වෙන් කොට හඳුනා ගෙන දකී. එහෙයින් මේ වෙනස්කම්වල පදනම පවතින්නේ ස්වභාව ධර්මයෙහි ය. ඒ නිසා ඒවා වටහා ගැනීම ද ස්වාභාවික හා ස්වභාව ධර්මයෙන් ම පමණක් ලැබෙන දෙයක් නො වේ ය යි කෙසේ නම් ඒත්තු ගත හැක්කේ ද ?"

මෙහි ප්ලොටයිනස්ගේ ද බ්‍රිතාන්‍ය ප්ලේටෝවාදීන්ගේ ද බලපෑම පැහැදිලි ය. සුසංවාදය යන්න ශාෆ්ට්ස්බරිගේ එක් කේන්ද්‍රීය තේමාවකි. මෙය නම් දෙවියන් වහන්සේ විසින් නිර්මිත ස්වාභාවික ලෝකයේ සුසංවාදය යි. මේ සුසංවාදය සදාචාරවත් චරිතය තුළ ද පිළිබිඹු වෙයි. එම චරිතය තුළ ගතිලක්ෂණ හා ආවේග සමතුලිත ය. ස්වභාව ධර්මයේ මේ සුසංවාදය කලා කෘතිවල ද ඇත. සෞන්දර්යය හා සාධුත්වය අනන්‍ය ය. ඒවා එක ම ආකාරයෙන් එක ම මනෝ අංශය විසින් ග්‍රහණය කරනු ලැබේ. "අභ්‍යන්තර ඇස" පිළිබඳ න්‍යාය ශාෆ්ට්ස්බරි 18 වන ශතවර්ෂයේ ආචාර විද්‍යාවට හා සෞන්දර්ය විද්‍යාවට කළ එකතු කිරීම යි. ඔහු එය "සදාචාර ඉන්ද්‍රිය" යනුවෙන් ද හැඳින්වී ය. මානුෂික ක්‍රියා හා ස්වභාවයන් හඳුනා ගැනීම සඳහා යෙදෙන කල්හි සදාචාර ඉන්ද්‍රිය යනුවෙන් හැඳින්වෙන මෙය ස්වභාව ධර්මයට හෝ කලාවට අයත් බාහිර වස්තු හඳුනා ගැනීමට යෙදෙන කල්හි සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය යනුවෙන් හැඳින්වෙයි. එහි සාරභූත ලක්ෂණය නම් එය තමාගේ විෂය තර්කනයෙන් තොරව ක්ෂණයෙහි ම ග්‍රහණය කිරීම

යි. එහෙත් එය තමාගේ විෂය එසේ ග්‍රහණය කිරීමේ දී සුසංවාදය පිළිබඳව තමා තුළ තිබෙන ප්‍රාගනුභූත සංකල්පයක් සමග එම විෂය සසඳයි. මේ ග්‍රහණය කිරීම ඉන්ද්‍රිය මගින් නො ව අන්තඃකරණයෙන් කරනු ලබන්නකි. සදාචාර හෝ සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය ක්‍රියාත්මක වීමට පෙර මානව ක්‍රියාව හෝ චිත්‍රය සාමාන්‍ය ඉන්ද්‍රිය මාර්ගයෙන් සංජානනය කළ යුතු ය. එහෙත් එම අභ්‍යන්තර ඉන්ද්‍රිය විසින් ග්‍රහණය කරනු ලබන දෙයෙහි මේ ඉන්ද්‍රිය ඥානය ඉක්මවා යෑමක් ගැබ් වේ. සාධුත්වය හෝ සෞන්දර්යය යන නම් යටතේ ගැනෙන සුසංවාදය ඉන්ද්‍රිය ගෝචර ගුණයක් නො ව ලෝකාතීත ගුණයකි.

අප සුන්දර වස්තු අගය කිරීමේ දී හෝ ආස්වාදනය කිරීමේ දී පරිහරණය වන විශේෂ මනෝ අංශයක් පවතී ද යන ප්‍රශ්නය 17 වන සියවසේ චින්තකයන්ට මතු වී 18 වන ශතවර්ෂයේ අනුභූතික සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි ප්‍රමුඛතාවක් හජනය කළේ ය. මේ හැකියාවට "රසඥතාව" යන නම දී තිබිණ. රසඥතාව යන්නට විශාල විෂයක් ඇතුළු විය. ඊට හේතු වූයේ එහි අර්ථය නිශ්චිත නො වීමත් ඊට ඕනෑ ම අර්ථයක් ආරෝපණය කිරීමේ හැකියාවත් ය. සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉතිහාසයෙහි එක් වැදගත් කාල පරිච්ඡේදයක දී එය ඵලදායී සංකල්පයක් ලෙස සැලකිණ. කලා කෘතිවලින් රසිකයන් තුළ ජනිත වන ප්‍රතිකාර්ය හා සාරධර්ම පිළිබඳ ප්‍රශ්න ඉදිරිපත් කිරීමේ දී මේ සංකල්පය කරුණු පැහැදිලි කිරීමට උපකාර වන්නක් ලෙස දිස් විය. රසඥතාව යන්න හුදු ආත්මීය ප්‍රතිචාරයක් ලෙස විශ්ලේෂණය කළ හැකි හෙයින් සාපේක්ෂ හා පරම යන ප්‍රවණතා අතර භේදය කල් තියා ම වර්ධනය විය. මේ සංකල්පයේ වර්ධනයට සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය පිළිබඳ ශාෆ්ට්ස්බරිගේ සංකල්පය මහත් සේ පිටුබල විය. එහෙත් ඔහු රසඥතාව සාපේක්ෂ ය යි නො සිතී ය. සදාචාර ඉන්ද්‍රිය පිළිබඳ මෙන් ම සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය විනිශ්චය පිළිබඳ සාමාන්‍ය ප්‍රමිති පිළිගන්නා බව ඔහු පැවසී ය. චිත්‍ර කලාව සම්බන්ධයෙන් මේ ප්‍රමිතීන් සාකච්ඡාවට පටන් ගත් විට ඔහු සම්ප්‍රදායෙන් පැවත එන බුද්ධිමය මූලධර්මයන් පිහිට කොට ගති. ඔහුට ඒවා සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය පිළිබඳ න්‍යාය සමග සමහම් කළ නො හැකි විය. සෞන්දර්යය දැන ගන්නේ සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රියයෙන් නම් ඊට නීතිවලින් කවර ප්‍රයෝජනයක් ද?

අනුභූතිය ගොඩ නැගෙන්නේ සරල අදහස්වලිනි යන ලොක්ගේ විශ්ලේෂණය 18 වන ශතවර්ෂයේ චින්තනයේ සෑම අංශයක් කෙරෙහි ම ඉමහත් ලෙස බල පෑවේ ය. ශාෆ්ට්ස්බරි වැන්නෝ ද ඒ පැත්තට ඇදී ගියහ. ලොක් සෞන්දර්යය ග්‍රහණය කරනු ලබන්නේ කවර මනෝ අංශයකින් ද යන ප්‍රශ්නයට මුහුණ පෑවාක් මෙන් ම ශාෆ්ට්ස්බරි ද සෞන්දර්යාවබෝධය රසිකයා තුළ හට ගන්නා ආකාරය සමීපව පරීක්ෂා කළේ ය. එසේ කිරීමේ

දී ඔහු පසු කාලීන සෞන්දර්ය විද්‍යා ඉතිහාසයෙහි වැදගත් තැනක් දැරූ සංකල්පයක් සූත්‍රගත කළේ ය. "සෞන්දර්ය ආකල්පය" යනුවෙන් අද දින හැඳින්වෙන ගැටලුවට ඔහු මුහුණ පෑවේ ය. සෞන්දර්ය ආස්වාදයක් ලැබීමට නම් සොබාදහම හෝ කලා කෘතීන් අබියස අප විශේෂ ආකල්පයක් දැරිය යුතු ය යි ඇතැම් වත්මන් සෞන්දර්යවේදීහු පවසති. ඔවුන් සෞන්දර්ය ආකල්පය යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ එය යි. ශාෆ්ට්ස්බරි මේ ගැටලුව කරා ආවේ එකල මහත් සේ ප්‍රචලිතව පැවති මනෝවිද්‍යාත්මක ආත්මාර්ථවාදය නිරීක්ෂණය කිරීමෙනි. සියලු මානව ක්‍රියා ආත්මාර්ථකාමී ද යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු වශයෙන් මේ වාදය හට ගති. ඒවා එසේ ය යි හොබ්ස් පැවසී ය. බිශොප් බට්ල හා ඩේවිඩ් හ්‍යුම් මේ මතය ආරක්ෂා කළහ. මෙහි එක් වැදගත් කරුණක් ශාෆ්ට්ස්බරි විසින් පැහැදිලිව දකින ලදි: කිසි යම් ක්‍රියාවකින් කිසි යම් පුද්ගලයෙකු සැබවින් ම සුඛාස්වාදය ලබතැයි යන්නෙන් එම ක්‍රියාව ආත්මාර්ථකාමී ය යි ඔප්පු නො වේ. මනසින් ලැබෙන ඇතැම් තෘප්තීන්හි දී කිසි ම ආත්මාර්ථයක් හට නො ගනී ය යි ඔහු කීවේ ය:

"කිසි යම් සුඛාස්වාදයක් පළමු කොට හට ගෙන පසුව එම සුඛාස්වාදය ගැන කල්පනා කිරීමෙන් ඇති වන සංකල්පිත සුඛාස්වාදය ආත්මාර්ථකාමී ය කියා හෝ ස්වාර්ථ උනන්දුවකින් යුක්ත ය යි කියා හෝ විස්තර කළ හැකි ය. එහෙත් ඒ සංකල්පිත සුඛාස්වාදයට හේතු වූ මුල් තෘප්තිය බාහිර ලෝකයේ දේවල තිබෙන සත්‍යය, අනුපාතය, පටිපාටිය හා සමමිතිය කෙරෙහි ඇති ප්‍රේමයෙන් හට ගත්තක් විනා අන් කිසිවක් නො විය හැකි ය."

මෙලෙස එකී සමමිතිය ආදි කිසි යම් ලක්ෂණයකින් යුත් වස්තුවක් දැකීමෙන් අප තුළ හට ගන්නා තෘප්තිය ආත්මාර්ථයෙන් තොර ය. එම තෘප්තියට එක ම හේතුව සමමිතිය ආදියට අප තුළ පවත්නා ළැදියාව යි. එහෙත් පසුව මේ තෘප්තිය ගැන කල්පනා කිරීමෙන් ලැබෙන සංකල්පිත තෘප්තියෙහි ආත්මාර්ථයක් ගැබ් විය හැකි ය. එම තෘප්තිය ප්‍රියමනාප හෙයින් එය යළි යළිත් ලැබීමේ හෝ රඳවා ගැනීමේ හෝ ආශාව ජනිත විය හැකි බැවිනි.

විශේෂයෙන් ම සෞන්දර්ය ආස්වාදය අයිති කර ගැනීමේ ආශාවෙන් සම්පූර්ණයෙන් ම තොර වූවකි: මුහුදක් දැක එහි යාත්‍රා කිරීමෙහි හෝ එය තරණය කිරීමෙහි හෝ එහි සම්පත් තමා සතු කර ගැනීමෙහි හෝ ආශාව කෙනෙකු තුළ ජනිත විය හැකි ය. එය මුහුද දැක ලබන සෞන්දර්ය ආස්වාදයක් නො ව ස්වාර්ථ තෘප්තියකි. වෙනත් කෙනෙකුට මුහුදෙහි සෞන්දර්යය නැරඹීමෙන් ස්වභාවයෙන් ම ආස්වාදයක් ලැබේ. එහි දී මුහුද හෝ එම ආස්වාදය හෝ තමා සතු කර ගැනීමේ ආශා, අභිලාෂ යනාදියක්

නූපදී. එය සෞන්දර්ය ආස්වාදය යි. මෙහි දී ශාෆ්ට්ස්බරි සෞන්දර්ය ධ්‍යානනය ප්‍රායෝගික උනන්දුවෙන් පැහැදිලිව ම වෙන් කොට දක්වයි.

18 වන සියවසෙහි තවත් සංසිද්ධාර්ථයක් ඇත. ශාෆ්ට්ස්බරි එහි ද පුරෝගාමියෙක් විය. එනම්, සෞන්දර්යාස්වාදයට ගෝචර වන විෂය ක්ෂේත්‍රය පෑථුල වීම යි. සෞන්දර්ය ආස්වාදයට විෂය වන ගුණය ලෙස මීට පෙර සැලකුණේ සෞන්දර්යය යන්න යි. එහෙත් මේ කාලයේ ඊට විෂය වන තවත් වැදගත් සෞන්දර්ය ගුණ පිළිගැනුණි. මේ පෑථුල වීම සිදු වූයේ එම පිළිගැනීමත් සමග ය. මෙසේ පිළිගැනුණු අභිනූත් සෞන්දර්ය ගුණ අතර මහත් සේ සාකච්ඡාවට ගෝචර වූයේ උත්කෘෂ්ටතාව (sublime) යන්න යි. මේ සංකල්පයට හෝ සංකල්ප පොකුරට අතිසංකීර්ණ ඉතිහාසයක් ඇත. අපි මෙහි දී එය අතිසරල කොට ඉදිරිපත් කරමු. මේ සංකල්පය ආරම්භ වූයේ ලොන්ජයිනස්ට කර්තෘත්වය පවරා තිබෙන කෘතියක් 18 වන ශතවර්ෂයේ මුල දී මහත් ජනප්‍රියත්වයට පත් වීමෙනි. ලොන්ජයිනස්ට අනුව උත්කෘෂ්ටතාව යනු රීතිය පිළිබඳ සංකල්පයකි. එය දක්නා ලැබෙන්නේ කාව්‍ය රීතියෙහි ය. එය ම ඔහු උද්ධත රීතිය යනුවෙන් ද හැඳින්වී ය. උද්ධත රීතිය හට ගත්තේ උද්ධත චින්තා හා මනෝභාව බලවත් ලෙස කැලඹීමෙනි. මේ පිළිබඳව හට ගත් සුපතළ සාකච්ඡාවෙන් උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ මීට වඩා මූලික හා වැදගත් සංකල්ප මතු වී ආවේ ය. එමෙන් ම 17 වන ශත වර්ෂයේ අග භාගයේ දී ස්වභාව ධර්මයත් ස්වාභාවික සෞන්දර්යයත් පිළිබඳ ඇති වූ නවතම ප්‍රබල හැඟීම ද මේ සංකල්පයේ වර්ධනයට තුඩු දුනි. වන, පර්වත, සමුද්‍ර ආදි ස්වභාව ධර්මයේ වස්තුවල උත්කෘෂ්ටතාව යන ලක්ෂණය ඇතැයි සැලකිණ. උත්තම, උද්ධත, උත්තරීතර, භය සම්ප්‍රයුක්ත ගෞරව දනවන, ප්‍රසාද සංවේගය උපදවන යනාදි අර්ථ මේ කාලයෙහි මේ සංකල්පයෙහි ගැබ් විය.

ශාෆ්ට්ස්බරි කලා සමග ස්වභාව ධර්මය ද සෞන්දර්ය ආස්වාදයට ගෝචර වන්නක් ලෙස ගැනීමෙහි කිසි යම් අලුත් දෙයක් ඇත. ඔහු ස්වභාව ධර්මය සැලකුවේ සියලු ම කලාකරුවන්ට වඩා ශ්‍රේෂ්ඨතම කලාකරුවා වන දෙවියන් වහන්සේ විසින් නිෂ්පාදිත දෙයක් ලෙස ය. එහෙයින් ඔහුට මේ ස්වභාව ධර්මය චින්තනයේ උපරිම ප්‍රායෝගික ප්‍රයෝජනය සඳහා පමණක් හැසිරවිය යුතු දෙයකට වැඩි උතුම් දෙයක් විය. ස්වභාව ධර්මයේ පෙනෙන හා හැගෙන ආකාරය ම දැක හා එලෙස හැඟ ආස්වාදය කිරීමට බට කල්හි එහි භය සම්ප්‍රයුක්ත ගෞරවය දනවා ප්‍රමෝදය ගෙන දෙන පහත දැක්වෙන ලක්ෂණ දෙනෙතට විවර විය: චණ්ඩ පරුෂ ප්‍රපාත, මහත් වූ කුහර, සැඩ පරුෂ ලෙස ඉහළ නගින දළ රළ පෙළ, අභ්‍යවකාශයෙහි භයානක දැවැන්තත්වය. මෙලෙස ස්වභාව ධර්මය පිළිබඳ සෞන්දර්යවාදය පෑථුල වීමත් සමග උත්කෘෂ්ටතාව යන සංකල්පය ද ගැඹුරු විය. මේ නව

ධ්‍යානනාත්මක ප්‍රමෝදයේ පාදීය මූලධර්මය ලෙස ශාෆ්ට්ස්බරි දැක්කේ මිනිසාගේ මනසට සාපේක්ෂව එම ප්‍රමෝදයට විෂය වන කඳු පර්වත යනාදි ස්වභාව ධර්මයේ වස්තූන්ගේ පරිමාව යි. ඒවා දහස් ගුණයෙන් මිනිසා පරයා මහත් සේ නැඟී සිටී. ඒවා බලන කල්හි මේ මහත්වය නිසා අප තුළ හට ගන්නේ උදාරතාව පිළිබඳ හැඟීමකි. තෝමස් බර්නෙට් 1681 දී මේ අදහස යෝජනා කොට තිබිණි:

"තරඹන කල්හි මහත් ම සුබප්‍රහර්ෂය ගෙන දෙන්නේ ස්වභාව ධර්මයේ ශ්‍රේෂ්ඨතම වස්තු ය. නභෝගර්භයෙහි අවතලයත් තරු පිහිටා තිබෙන අපරිමිත ප්‍රදේශත් ළඟට මා වඩාත් සුබප්‍රහර්ෂයෙන් තරඹන දේවල් නම් පෘථුල සමුද්‍රයත් පර්වතත් ය. ඒවායේ කිසි යම් දැවැන්ත මහානුභාව සම්පන්න භාවයක් ඇත. එය මහත් සිතුවිලිවලින් හා මනෝභාවයන්ගෙන් මනස ආවේශිත කරයි. එබඳු අවස්ථාවල අප කල්පනා කරන්නේ දෙවියන් වහන්සේත් උන්වහන්සේගේ මහත්වයත් ගැන ය. අපගේ අවබෝධයට හසු නො වන තරම් මහත්වයක් ඇති දේවල් තුළ අප දකින්නේ අපරිමිතයේ සෙවණැල්ලකි. ඒවා අධිකතාවෙන් අපගේ මනස පුරවා එය සුබාස්වාදජනක සම්මෝහයකට හා ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත භීතියකට පත් කරයි."

ශාෆ්ට්ස්බරි වර්ධනය කරන්නේ මෙකී තේමාවන් ය. ස්වභාව ධර්මයේ මහත්වයත් එහි අපගේ අවබෝධය ඉක්ම සිටින දැවැන්ත භාවයත් අපට සිහි ගන්වන්නේ අපරිමිතය යි. මේ අපරිමිතය යනු දෙවියන් වහන්සේට ම නමකි. ස්වභාව ධර්මයේ මේ වස්තු නිර්මාණය කළ සේක් දෙවියන් වහන්සේ ය. මෙසේ ඇති වන මේ ආගමික අනුභූතිය උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ සෞන්දර්ය අනුභූතිය බවට පත් වෙයි.

මීළඟට උත්කෘෂ්ටතාව යන සංකල්පය විෂය කොට ගත්තේ ජෝසප් ඇඩිසන් (1672 - 1719) ය. ඇඩිසන් පරිකල්පනයේ සුබාස්වාදයන් විස්තර කළේ මෙසේ ය: "දෘශ්‍යමාන වස්තුවලින් හට ගනී. එම වස්තු අපගේ නෙත් අබියස පවත්නා කල්හි හෝ අප චිත්‍ර, මූර්ති, වර්ණනා යනාදිය මගින් ඒවා පිළිබඳ අදහස් මනසට කැඳවන කල්හි හෝ මේ සුබාස්වාදය ජනිත වෙයි." කෙළින් ම දෙනෙතට ගෝචර වන වස්තුවලින් උපදින සුබාස්වාදය ප්‍රාථමික ය. එම වස්තු සිහි කිරීමෙන් හෝ එම වස්තු පිළිබඳ නිරූපණයන්ගෙන් හෝ උපදින සුබාස්වාදය ද්විතීයික ය. ඔහු විසඳීමට තැත් කරන ගැටලුව නම් මෙකී සුබාස්වාදයන් හට ගන්නේ කොතැනින් ද යන්න යි. ප්‍රාථමික සුබාස්වාදයන් දැවැන්ත හෝ අසාමාන්‍ය හෝ සුන්දර හෝ දේවල් දැකීමෙන් හට ගන්නේ ය යි ඔහු පවසයි. දැවැන්තත්වය යනුවෙන් ඔහු අදහස් කරන්නේ උත්කෘෂ්ටතාව යනුවෙන් අන්‍යයන් අදහස් කළ දේ ම ය.

"ඒකාබද්ධ ඒකකයක් ලෙස ගත් සමස්ත දෘෂ්ටියක දැවැන්තත්වයෙන් සුබාස්වාදය උපදී. පරතෙර නො පෙනෙන පිටිසර භූමි භාග, නො අස්වැද්දූ

දැවැන්ත කාන්තාර, මහා කඳු පෙළවල්, උච්චතර පර්වත හා ප්‍රපාත යනාදියෙන් මේ සුඛාස්වාදය උපදී. ස්වභාව ධර්මයේ මේ ආශ්චර්යවත් කෘතිවල ප්‍රෞඪ වූ ශ්‍රේෂ්ඨත්වයක් දක්නට ඇත. අපගේ පරිකල්පනය වස්තුවකින් අභිභූත වීමට හෝ තම ශක්තිය ඉක්මවා සිටින දැවැන්ත දේවල් ග්‍රහණය කිරීමට හෝ ආශා කරයි. එබඳු අසීමිත දැකුම්වලින් අපි සුඛසම්ප්‍රයුක්ත විස්මයකට වැටී ආත්මයේ ආනන්දජනක නිශ්චලත්වයක් හා විස්මයක් වින්දනය කරමු.''

අසාමාන්‍යත්වය යනු නවතාව යි. එය ආත්මය ප්‍රසන්න විස්මයකින් පුරවා දමා එහි කුතුහලය සන්තර්පණය කරයි.

''සෞන්දර්යයට වඩා කෙළින් ම ආත්මය කරා ගමන් කරන අන් කිසිවක් නැත. එම සෞන්දර්යය ක්ෂණිකව ම පරිකල්පනය හරහා රහස් තෘප්තියක් හා ප්‍රසන්නතාවක් ගෙන දෙයි. තව ද එය දැවැන්ත වූ හෝ අසාමාන්‍ය වූ හෝ ඕනෑ ම දෙයකට නිමාවක් ගෙන දෙයි. දුටු සැණින් ම මේ සෞන්දර්යය මනසට අභ්‍යන්තර ආනන්දයක් කා වද්දා මනසේ සෑම අංශයක් පුරා ම ප්‍රබෝධයක් හා ප්‍රසන්නතාවක් පතුරුවා හරී. ''

මෙලෙස සෞන්දර්යය යනු උත්කෘෂ්ටතාවට පටහැනි දෙයක් නො වේ. උත්කෘෂ්ටතාව නිසා සෞන්දර්යය හට ගනී.

ඇඩිසන් උත්සාහ කරන්නේ ඇතැම් සුඛාස්වාද වර්ග මනසට ගෝචර වන ආකාරය හෙවත් වැටහෙන ආකාරය විස්තර කිරීමට ය. මේ සුඛාස්වාදය තව මත් සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය යනුවෙන් නො හැඳින්වේ. තව ද මේ සුඛාස්වාදයේ ප්‍රධාන වර්ග හෝ ප්‍රභවයන් වෙන් කර ගැනීමට ද ඔහු තැත් කරයි. වස්තුවල කිසි යම් ගුණයන්ට ප්‍රතිචාරයක් වසයෙන් මේ සුඛාස්වාදය පහළ වන හෙයින් ඒ ගුණයන් කවරේ දැයි අනන්‍ය කිරීමට ඔහු වෑයම් කරයි. ද්විතීයික සුඛාස්වාද සම්බන්ධයෙන් ඔහු කරන විස්තරය එතරම් පැහැදිලි නැත. ඔහුට අනුව සියලු ම කලා, සංගීතය පවා එබඳු ද්විතීයික සුඛාස්වාද ගෙන දීමෙහි සමත් වෙයි. මනස තමා මුලින් දුටු වස්තුවලින් හට ගත් අදහස් ප්‍රතිමා, චිත්‍ර, වර්ණනා හෝ නාදමාලාවලින් හට ගන්නා අදහස් සමග සසඳයි. මෙහි දී ඇඩිසන් හදිසියේ ම මෙසේ කියයි: ''මනසේ මේ ක්‍රියාකාරිත්වය එතරම් ම සුඛාස්වාදයකින් යුක්ත වන්නේ ඇයි ද යන්නට අවශ්‍ය හේතුව ගෙන හැර දැක්වීමට අපට නුපුළුවන.'' එහෙත් එම නුපුළුවන්කම ඇතැයි පිළිගෙන අපට බොහෝ දේවල් පැහැදිලි කළ හැකි වේ: නිරූපණාත්මක කලාවෙන් ලැබෙන ආස්වාදය; ප්‍රසන්න නො වන දේවල් සම්බන්ධ උචිත වර්ණනයන්ගෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය. එවැනි අවස්ථාවල දී සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ වර්ණනය තුළ ගැබ් වන ප්‍රතිරූප නො ව ප්‍රතිරූපයන් සිත්හි නැංවීමට වර්ණනයෙහි පවත්නා හැකියාව යි.

ඇඩිසන්ගේ විමර්ශනවලින් කලාව හා සෞන්දර්යය පිළිබඳ ගැටලුවලට නව ප්‍රවේශයක් පහළ විය. මේ ප්‍රවේශය පළමු වරට ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ෆ්‍රැන්සිස් හචිසන් විසිනි. ඒ 1725 දී ය. හචිසන් සදාචාර ඉන්ද්‍රිය නැමැති ශාෆ්ට්ස්බරිගේ සංකල්පය පිළිගෙන වර්ධනය කළේ ය.

හචිසන් සෞන්දර්යය යනු කුමක් දැයි මෙසේ පහදයි: " සුන්දරත්වය යන වචනයෙන් හැඳින්වෙන්නේ අප තුළ හට ගන්නා චෛතසිකය යි. සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ මේ චෛතසිකය ලබා ගැනීමට අප තුළ පවත්නා බලය යි. සුසංවාදය යන්න ද නාද රචනාවලින් අප තුළ හට ගන්නා ප්‍රසන්න චෛතසික හඟවයි. යහපත් කනක් යනු මේ සුඛාස්වාදය සංජානනය කරන බලය යි."

හචිසන්ගේ අරමුණ වන්නේ මේ චෛතසික අප තුළ ජනනය කරන්නේ වස්තුවල තිබෙන කවර ගුණයක් දැයි සෙවීම ය. (දෘෂ්ටිය සම්බන්ධයෙන් මේ චෛතසික යනු සෞන්දර්යය යි; ශ්‍රවණය සම්බන්ධයෙන් මේ චෛතසික යනු සුසංවාදය යි.) මේවා සෞන්දර්යය පිළිබඳ චෛතසික හා සුසංවාදය පිළිබඳ චෛතසික යනුවෙන් හැඳින්විය හැකි ය. මේ චෛතසිකයන් සංජානනය කිරීම සඳහා අප තුළ පවත්නා බලය අභ්‍යන්තර ඉන්ද්‍රියයක් ලෙස ඔහු සලකයි. එසේ සැලකීමට හේතු කීපයකි: (1) බොහෝ මිනිසුන්ට විශිෂ්ට ඇස් පෙනීමක් හා කන් ඇසීමක් ඇත. එහෙත් ඔවුන්ට ගෘහ නිර්මාණයෙන් හෝ සංගීතයෙන් සුඛාස්වාදයක් නො ලැබේ. මෙයින් හැඟෙන්නේ ඔවුන්ට වෙනත් ඉන්ද්‍රියක් හෙවත් "රසඥතාව" නැති බව යි. (2) අපගේ බාහිර ඉන්ද්‍රියන් අවශ්‍ය නො වන අවස්ථාවල සෞන්දර්යය සංජානනය කළ හැකි ය. ගණිතමය ප්‍රමේය හා සද්ගුණ මෙබඳු ය. ඒවාහි සුන්දරත්වය ඇතත් එය දැකීමට බාහිර ඉන්ද්‍රිය අවශ්‍ය නො වේ.

හචිසන් සෞන්දර්යය පිළිබඳ චෛතසිකය වෙනත් ඉන්ද්‍රියගෝචර ගුණවලට සමාන කරයි. සීතල, උෂ්ණය, මධුරත්වය, තිත්ත බව යන මේවා මනසෙහි ඇති වන සංවේදන ය. එම සංවේදන බාහිර වස්තුවල ප්‍රාථමික ගුණවලට අනුරූප නොවේ. එනම් බාහිර වස්තුවල රූපය, හැඩය යනාදියෙන් මේ සංවේදන නූපදී. සෞන්දර්යය ද මනසේ ඇති වන සංවේදනයකි. එහෙත් වෙනසකට පවතින්නේ සෞන්දර්යය හා සුසංවාදය යන මේවා වස්තුවල ප්‍රාථමික ගුණ වන රූපය හා කාලය පිළිබඳ සංජානනයන්ගෙන් උත්තේජනය වීම යි. මෙහි සෞන්දර්යය හා සුසංවාදය සීතල හා මධුරත්වය යන මේවාට වඩා බාහිර වස්තු සමග සම්බන්ධය පවත්වයි.

සෞන්දර්යය සංජානනය කිරීමේ හැකියාව ඉන්ද්‍රියකැයි කීම නිවැරදි ය යි හචිසන් සලකයි. මක් නිසා ද යත්, එම හැකියාව විසින් උපදවනු ලබන සුඛාස්වාදය වස්තුවේ මූලධර්ම, අනුපාත, හේතු හෝ සප්‍රයෝජනත්වය

යන මේවා පිළිබඳ කවර දැනුමකින් වත් නූපදින නිසා ය. ඒවා කෙතෙක් දැන ගත්තත් එකී හැකියාව නැත හොත් සෞන්දර්ය සංජානනයක් නූප දී. කිසි යම් වස්තුවක සෞන්දර්යය පිළිබඳ චෛතසිකය අප තුළ ජනිත වන්නේ සමනන්තරව, කෙණෙහි ම හා ඉඳුරා ම ය. වස්තුව දුටු සැණින් ම එය සිතෙහි ජනිත වෙයි. වස්තුව පිළිබඳ අමතර දැනුම් බුද්ධිමය හෝ ප්‍රායෝගික සුඛාස්වාදය දනවන්ට පුළුවන. එහෙත් එබඳු දැනුම්වලට සෞන්දර්ය සංජානනයේ එම සුවිශේෂ සුඛාස්වාදය වැඩි කරන්ට හෝ අඩු කරන්ට නුපුළුවන.

හචිසන් සෞන්දර්ය වර්ග දෙකක් යෝජනා කරයි : (1) පරම හෝ මෞලික සෞන්දර්යය. මෙය වෙනත් වස්තු සමග සංසන්දනයකින් තොරව ම වස්තුවල පවතී. (2) සංසන්දනාත්මක හෝ සාපේක්ෂ සෞන්දර්යය. මෙය දක්නට ලැබෙන්නේ වෙනත් දෙයක අනුකරණ හෝ සාම්‍යයන් ලෙස සැලකෙන වස්තුවල ය. සංසන්දනාත්මක සෞන්දර්යය රඳා පවතින්නේ මූල වස්තුව හා එහි පිටපත අතර එකමුතුව මත ය. මෙහි දී මූල වස්තුවෙහි අන්‍ය වස්තුවලින් ස්වාධීනව සෞන්දර්යයක් පැවතීම අවශ්‍ය නො වේ.

හචිසන්ට අනුව සෞන්දර්යය පවතින්නේ විවිධත්වය අතර පවත්නා ඒකරූපතාව තුළ ය. විවිධ කොටස් පවතී. එහෙත් ඒවා අතර ඒකාබද්ධතාවෙන් හට ගන්නා ඒකරූපතාවකුදු පවතී. එහෙයින් සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය යන්න මෙසේ නිර්වචනය කළ හැකි ය: විවිධත්වය අතර ඒකරූපතාව පවත්නා සියලු වස්තුවලින් සෞන්දර්ය චෛතසික ලබා ගන්නා නිෂ්ක්‍රිය බලය. එය උචිත වස්තු අබියස සක්‍රිය වේ. සියලු ම මිනිසුන් තුළ මේ ඉන්ද්‍රිය එක ම ප්‍රමාණයට නැතත් එය පවත්නා සෑම තන්හි ම ක්‍රියාත්මක වන්නේ එක ම නියම මගිනි. එක් පුද්ගලයෙකු තුළ පවත්නා මේ ඉන්ද්‍රිය ක්‍රියාත්මක වන්නේ තවත් පුද්ගලයෙකු තුළ පවත්නා විට ක්‍රියාත්මක වන නියමවලට ම අනුකූලව ය. මෙලෙස සෞන්දර්ය විනිශ්චයේ නිරපේක්ෂ ප්‍රමිතියකට පදනම වැටේ. එහෙත් සැබෑ සෞන්දර්ය විනිශ්චයන් ඇතැම් විට එකිනෙකින් වෙනස් නො වන්නේ ය යි හචිසන් කියා නැත. මෙලෙස විකෘතිය යනු අපේක්ෂිත සෞන්දර්යය නැති වීම හෝ සදොස්ව පැවතීම යි. මෙලෙස එය ස්වායත්ත දෙයක් නො ව අපේක්ෂාවන්ට හෝ ඉල්ලුම්වලට සාපේක්ෂව පවතින්නකි. එහෙයින් එය සැබැවින් ම සංජානනය කරනු ලබන සෞන්දර්යය එක ම වන තන්හි පවා අනුභූතියට අනුව වෙනස් වෙයි. තව ද අපගේ විවිධ අදහස් සංඝටනා වස්තුවලට ප්‍රසන්නතාවක් හෝ අප්‍රසන්නතාවක් ගෙන දෙයි. මෙය සෞන්දර්යය හෝ අසෞන්දර්යය ලෙස ලෙහෙසියෙන් වරදවා ගත හැකි ය.

හචිසන්ගේ ඉතා මත් වැදගත් බලපෑම දක්නට ලැබෙන්නේ ඩේවිඩ් හ්‍යූම් (1711-1776) කෙරෙහි ය. හ්‍යූම් සෞන්දර්යය පිළිබඳ ගැටලු ගැන මුල දී ම ලීවේ වෙනත් කරුණු පැහැදිලි කිරීම සඳහා උපකාරක වශයෙනි. ඔහුගේ මුල් කාලයේ ලේඛනයක සෞන්දර්යය පිළිබඳව මෙසේ සඳහන් වෙයි:

"සෞන්දර්යය යනු අපගේ ආත්මයට සුඛාස්වාදය හා තෘප්තිය ගෙන දෙන පරිදි කොටස් පටිපාටිගත කිරීම හා සමෝධානය කිරීම ය"

තව දුරටත් ඔහු මෙසේ කියයි:

"ධී ශක්තිය මෙන් ම සෞන්දර්යය ද නිර්වචනය කළ නො හැකි ය. එහෙත් එය රසඥතාවකින් හෝ සංවේදනයකින් හඳුනා ගනු ලැබේ. එහෙයින් සෞන්දර්යය යනු සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන රූපයකැයි ද අසෞන්දර්යය යනු දුක් ගෙන දෙන කොටස් සැකසුමකැයි ද යනුවෙන් නිගමනය කළ හැකි ය. "

මෙලෙස සුඛාස්වාදය ගෙන දීම සෞන්දර්යයේ ද දුක් ගෙන දීම අසෞන්දර්යයේ ද සාරය යි. හ්‍යූම් හැඟීම් ද ශාන්ත හා ප්‍රචණ්ඩ වශයෙන් බෙදයි. ශාන්ත හැඟීම් ඇති වන්නේ ක්‍රියාවල, කොටස් සැකසුම්වල හෝ වෙනත් බාහිර වස්තුවල සෞන්දර්යයෙන් හෝ අසෞන්දර්යයෙනි.

සතුන් තුළ හෝ වෙනත් වස්තු තුළ අප අගය කොට සලකන සෞන්දර්යයෙහි මහත් කොටසක් සැදුම් ලබන්නේ පහසුව හා උපයෝගිතාව පිළිබඳ හැඟීමෙන් ය යි හ්‍යූම් කියයි. එමෙන් ම එම කොටස උචිතත්වයට අනුපාතික ද වේ. හ්‍යූම් මේ සම්බන්ධයෙන් උදාහරණ කීපයක් දක්වයි: (1) ටැඹක හිස එහි පාදයට වඩා සිහින් විය යුතු ය. එබඳු රූපයක් අපට ආරක්ෂාව පිළිබඳ හැඟීමක් ගෙන දෙයි. එම හැඟීම ප්‍රසන්න ය. (2) ගොඩනැගිල්ලක් හැඩ රහිතව හා දුර්වලව පවතින සේ ඇසට පෙනෙන විට එය අසුන්දර ද අප්‍රසන්න ද වේ. වස්තුවල පෙනී යන ආකාරයන් මෙන් ම ඒවායේ සැබෑ ලක්ෂණ ද මනසට බල පායි. පොදුවේ උපයෝගිතාව දැකීමෙන් අපට ලැබෙන නිෂ්කාම සුඛාස්වාදය මෙන් ම සෞන්දර්යයෙන් අපට ලැබෙන සුඛාස්වාදය ද උපයෝගිතාව හා සබැඳියාවෙන් ඇති වන තාක් දුරට හ්‍යූම් එය පැහැදිලි කරන්නේ සහානුභූතිය යන මූලධර්මය නිසා ඇති වන්නක් ලෙස ය. මෙලෙස අපි ගෙයක් හෝ වේගයෙන් ගමන් කරන නැවක් දකිමු. ඒ දෙක ම අපට අයත් නො වේ. එහෙත් ඒ දෙක ම උපයෝගිතාවට සම්බන්ධ ය. එහෙයින් අපි ඒ දෙකෙහි සෞන්දර්යය අගය කරමු. හ්‍යූම් කිසි විටෙකත් සෞන්දර්යය යනු උපයෝගිතාව ම ය යි නො කියයි. අපි ස්වායත්තව සෞන්දර්යය පවත්නා දේවල සෞන්දර්යයෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය, එනම්, නිර්මල සෞන්දර්ය ආස්වාදය කිසි යම් මානුෂික අරමුණක් ඉටු කිරීමේ හැකියාව ඇති දේවලට ද සංක්‍රමණය කරන්නෙමු ය යි ඔහු තර්ක කරයි. කිසි යම් සෞන්දර්ය ආස්වාදයක් අප

තුළ හට ගත යුත්තේ අප නරඹන දෙයෙහි කොටස්වල පටිපාටියට හා සැකැස්මට දක්වන ස්වාභාවික ප්‍රතිචාරයක් වශයෙනි.

හ්‍යූම් සෞන්දර්ය වර්ග දෙකක් ගෙන හැර දක්වයි: (1) ප්‍රථම වරට දුටු සැණින් ම අපගේ අභිරුචිය හා ප්‍රසාදය දිනා ගන්නා සෞන්දර්ය වර්ග. ඒවා අපගේ රසඥතාව කෙරෙහි පවත්වන බලය කිසි යම් තර්කනයක යෙදීමෙන් අඩු කරන්ට හෝ වැඩි කරන්ට නො හැකි ය. (2) විශේෂයෙන් ම ලලිත කලාවල සෞන්දර්යය. මේවායේ නියම රසය ලැබීම සඳහා බොහෝ කොට තර්කනය අවශ්‍ය වේ. මේවායින් ලැබෙන වැරදි රසාස්වාදයක් තර්ක විතර්ක මගින් බොහෝ විට නිවැරදි කළ හැකි ය.

1757 දී හ්‍යූම් සෞන්දර්ය විද්‍යාවට ම යොමු වූ තමාගේ **ඔෆ් ද ස්ටෑන්ඩඩ් ඔෆ් ටේස්ට්** යන රචනාව පළ කළේ ය. ඔහු මේ රචනාව ආරම්භ කරන්නේ ලෝකයෙහි පවත්නා භින්න රුචිය හෙවත් රුචිකත්වයේ විවිධත්වය බැලූ බැල්මට ම පැහැදිලි බවත් එනමුත් සමීපව පරීක්ෂා කර බලත හොත් එය පෙනී යනවාට වඩා මහත් බව පැහැදිලි වනු ඇති බවත් පැවසීමෙනි. මනෝඥත්වය, ඖචිත්‍යය, සරල බව, ලේඛනයෙහි ජීව ගුණය යන මේවාට අත්පොළසන් දීමට ද බොරු ආටෝපය, උඩඟුකම, උදාසීනත්වය, බොරු දීප්තිය යන මේවාට ගැරහීමට ද එකඟ වන අය අදහස් කරන්නේ එක ම දේ නො ව විවිධ දේවල් බව ඔවුන්ගේ විනිශ්චයන් සවිස්තරව සලකා බැලීමෙන් පෙනෙයි. එහෙත් අප රුචිකත්වය පිළිබඳ ප්‍රමිතියක් සෙවීම උචිත ය. අපට අවශ්‍ය වන්නේ විවිධ රසාස්වාදයන් සම්මුතියකට ගෙන ඒම සඳහා එක් රසාස්වාදයක් තහවුරු කොට අනිකක් හෙළා දැකීමට පුළුවන් වන ආකාරයේ නීතියකි. මේ අරමුණ ඉටු කර ගත නො හැකි ය යි පවසන දාර්ශනික ආස්ථානයක් ඇත. ඉන් මෙසේ කියවේ:

විනිශ්චය හා රසාස්වාදය අතර වෙනස ඉතා පළල් ය. සියලු ම රසාස්වාද හරි ය. රසාස්වාදයකට ඉන් ඔබ්බෙහි පවත්නා අභිධේයයක් හෙවත් එම රසාස්වාදයෙන් සැඳැහෙන දෙයක් නැත. මිනිසෙකු තමා තුළ රසාස්වාදය ඇතැයි දැනුවත් වන හැම විට ම එම රසාස්වාදය සැබැවින් ම පවතී. එහෙත් අවබෝධයේ හෝ විනිශ්චයේ ගැබ් වන සෑම නිර්මාණයක් ම නිවැරදි නො වේ. ඊට හේතුව ඒවායින් ඒවාට ඔබ්බෙහි පවත්නා දෙයක්, එනම්, සැබෑ කරුණක් හෝ ද්‍රව්‍යයක් සැඳැහෙන හෙයිනි. රසාස්වාදයකින් කෙරෙන්නේ කිසි යම් බාහිර වස්තුවක් හා මනසේ අංශයන් අතර එක්තරා අනුරූපතාවක් හෝ සබඳතාවක් සටහන් කිරීම ය. සෞන්දර්යය යනු සියලු දේවල් තුළ ම පවත්නා ගුණයක් නො වේ. එය පවතින්නේ හුදෙක් මනස තුළ ය. මනස දේවල් ධ්‍යානනය කරයි. එවිට සෑම මනසක් ම සෞන්දර්යයක් සංජානනය කරයි. එහෙයින් "සැබෑ" සෞන්දර්යය කියා දෙයක් නැත. සැබෑ පැණි රසක් හෝ තිත්ත රසක් කියා දෙයක් නැත්තාක්

මෙන් ම ය. පොදු මතය මේ අදහස පිළිගත හැකි වුවත් එය මීට පටහැනි අදහස ද පිළිගැනීමට ප්‍රබල ලෙස නැඹුරු වෙතැයි හ්‍යූම් පවසයි. සෑම කලාකරුවෙකුගේ ම සුධීමත් භාවය සමාන නො වේ. එහෙයින් සෑම කලා කෘතියකින් ම ලැබෙන රසාස්වාදය සමාන නො වේ. ආස්වාදයට විෂය වන වස්තු සමාන වන කල්හි ඒවා අබියස රසඥතාවන් සමාන වන බව පෙනේ. එහෙත් කලා වස්තු සෞන්දර්යය අතින් මහත් සේ විවිධ වන හෙයින් ඒවායින් ලැබෙන රසාස්වාදය සමාන ය යි ගැනීම විසුළුවකි.

විචාර මූලධර්ම හෙවත් රචනා නීති ප්‍රාගනුභූත නො වේ ය යි ද අත්දැකීම මත පදනම් වී ඇත්තේ ය යි ද හ්‍යූම් කියයි. මේ මූලධර්ම ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කළ හැක්කේ කාව්‍ය හා චිත්‍ර ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කරන ප්‍රතිඵල බොහෝ කොට නිරීක්ෂණය කිරීමෙන් බැස ගන්නා නිගමනයෙනි. මේ නිරීක්ෂණවලින් සාමාන්‍යකරණයන් ඇති කර ගැනීමේ දී ඇතැම් දේවලින් සුඛාස්වාදය හෝ දුඃඛාස්වාදය ලැබීමට තුඩු දෙන පොදු ගතියක් මානව ස්වභාවයෙහි ඇතැයි ගනු ලැබේ. එහෙත් සෑම පුද්ගලයෙකු ම කලා කෘතිවලින් එක් ආකාර වූ කම්පනයකට පත් වෙතැයි මෙයින් අදහස් නො කෙරේ. මනසේ ඇති වන සියුම් මනෝභාව ඉතා මුදු මොළොක් ය. ඒවා ලෙහෙසියෙන් ද නිවැරදි ලෙස ද පොදු මූලධර්මයන්ට අනුකූලව ද ක්‍රියාත්මක වීම සඳහා බොහෝ හිතකර තතු ඒකාබද්ධ වීම අවශ්‍ය වෙයි.කිසි යම් සුන්දර වස්තුවක් අබියස උචිත ප්‍රතිචාරය ජනිත වීම සඳහා කාලය ද ස්ථානය ද උචිත විය යුතු ය; පරිකල්පනය උචිත තත්වයකට පත් විය යුතු ය; මනස නිරාකුලව පැවතිය යුතු ය; ස්මෘතිය ක්‍රියාත්මක විය යුතු ය; වස්තුව කෙරෙහි නිසි අවධානය යොමු විය යුතු ය. මේ කොන්දේසි එකක් වත් අඩු වුව හොත් ප්‍රතිචාරය නිවැරදි නො වන්නේ ය.

මේ අනුව රසඥතාවේ බොහෝ විවිධත්වයන් ඇතත් කලා කෘතිවලට ප්‍රශංසා කිරීමේ දී හෝ දොස් කීමේ දී පරිහරණය වන පොදු මූලධර්ම ඇත. රූප හා ගුණ ද කොටස්වල සබඳතා හා සංකලන ද මේ මූලධර්මවලට අයත් වෙයි. සුදුසුකම් ලත් වින්දකයාට ක්ෂණිකව ම හා සමනන්තරව ම සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ මේ මූලධර්මවලින් සමන්විත කෘතිය යි. කිසි යම් කෘතියක සෞන්දර්යය හෝ අසෞන්දර්යය විනිශ්චය කරන පුද්ගලයාට මේ පොදු මූලධර්මවල ආලෝකයෙන් තමන්ගේ විනිශ්චය නිවැරදි කර ගන්නටත් තමා තුළ ප්‍රමාණවත් සංජානන විචක්ෂණයක් හෙවත් සියුම් පරිකල්පනයක් නැති බව හඳුනා ගන්නටත් තම විනිශ්චය හදිසියේ ඇති කර ගත්තක් හෝ පක්ෂපාතී එකක් බව තේරුම් ගන්නටත් පුළුවන. මෙලෙස ඔහු දෝෂය තිබෙන්නේ කෘතියෙහි නො ව තමා තුළ ම බවත් වැරැද්ද සිදු වූයේ තමාට ම බවත් සොයා ගනී. කලාව පිළිබඳ සැබෑ විනිශ්චයකාරයෙකු වීම දුර්ලභ වූ ද ප්‍රශංසනීය වූ ද දෙයකි:

"සියුම් රසඥතාව සමග බද්ධ වූ ද සතතාභ්‍යාසයෙන් වර්ධනය වූ ද සංසන්දනයෙන් පරිසමාප්තියට පත් වූ ද සියලු අගතීන්ගෙන් තොර වූ ද බුද්ධිය පමණක් විචාරකයන්ට මේ අනර්ඝ ලක්ෂණය ගෙන දෙන්නේ ය. එම ලක්ෂණයෙන් යුතු පුද්ගලයන්ගේ ඒකාබද්ධ විනිශ්චය රසඥතාවේ හා සෞන්දර්යයේ සැබෑ ප්‍රමිතිය වන්නේ ය."

මෙලෙස හ්‍යූම් "සුදුසුකම් ලත් ප්‍රේක්ෂකයා හෝ පාඨකයා" යන සංකල්පය ඉදිරිපත් කරයි. ඔහුට අනුව විචාරාත්මක මතභේදයන් ඇතැම් සීමා තුළ ශමනය කරනු ලබන්නේ එම සංකල්පය වහල් කොට ගෙන ය. ඇතැම් විනිශ්චයන් සුදුසුකම් ලත් පුද්ගලයන්ගේ උචිත විනිශ්චයන් නො වන බව පැහැදිලි ය. අසංවේදිතාව, අනවධානය, අගතිය, නුපුහුණුව යනාදි නොයෙක් හේතු මත ඒවා ප්‍රතික්ෂේප කළ හැකි ය. මෙලෙස හ්‍යූම්ගේ පද්ධතියට නිරපේක්ෂ පදනමක් ඇත: "මානව ස්වභාවයෙහි රසඥතාව පිළිබඳ පොදු මූලධර්ම සමාන ය." එහෙත් රසික විනිශ්චයන්හි විචල්‍යතා ද ඇත. මීට හේතුව විවිධ කලා කෘති විවිධ ප්‍රකෘති ස්වභාවයන්ට හෝ ජීවිතයේ විවිධ අදියරයන්ට රුචිකර වීම යි. එහෙයින් ශමනය කළ නො හැකි මතභේද ස්වල්පයක් ද පවතී:

"විචාරකයෙකු තම ප්‍රශංසා එක් ලේඛන වර්ගයකට හෝ එක් ලේඛන ශෛලියකට හෝ සීමා කොට අවශේෂ සියල්ල ගැරහීම පැහැදිලිව ම භ්‍රමයකි. එහෙත් අපගේ සුවිශේෂ අවස්ථාවන්ට හා ගතිස්වභාවයන්ට උචිත වන දේ කෙරෙහි විශේෂ රුචියක් නො දක්වා සිටීමට ද අපට නො හැකි ය. එබඳු විශේෂ ළැදියාවන් අහිංසක ද නො වැළැක්විය හැකි ද විවාදයට ලක් කළ නො හැකි ද වේ. ඒවා ශමනය කිරීම සඳහා ප්‍රමිතියක් නැති හෙයිනි."

සෞන්දර්ය ගුණ

කලා කෘති පිළිබඳ අපගේ අනුභූතිය තේරුම් ගැනීමටත් පැහැදිලි කිරීමටත් 18 වන ශතවර්ෂයෙහි දැරුණු ප්‍රයත්නයෙහි දී මූලික කරුණු දෙකක් සෙවීමට තැත් කරන ලදි. එකක් නම් "රසඥතාව" යනු කවරේ ද යන්න යි. අනික නම් සෞන්දර්යය, උත්කෘෂ්ටතාව යනාදිය කවරේ ද යන්න යි. මේ ප්‍රයත්න දෙක එකිනෙකට වෙනස් ය. පළමු වැන්න විචාරකයාගේ තීන්දුවේ ස්වභාවයත් අවසාන වශයෙන් ඔහුගේ විනිශ්චයේ හා ඊට දක්වන හේතුයුක්තිවල ස්වභාවයත් ගවේෂණය කරයි. එහෙයින් එයින් තැත් කෙරෙන්නේ නිවැරදි විනිශ්චයට පදනම් වශයෙන් විධාන කළ හැකි මූලධර්ම සෙවීමට ය. දෙවන ප්‍රයත්නය මෙකල චින්තකයන් විසින් හඳුනා ගන්නා ලද කලා කෘතිවල දක්නට ලැබෙන ප්‍රධාන සෞන්දර්ය ගුණ පිළිබඳ විශ්ලේෂණයක් හෝ පූර්ණ විස්තරයක් ඉල්ලා සිටී. මෙතැන් පටන්

අපි සෞන්දර්යය හා උත්කෘෂ්ටතාව යන සංකල්ප වර්ධනය කිරීමට මහත් සේ සේවය කළ ලේඛකයන් දෙදෙනෙකු සලකා බලමු.

විලියම් හොගාත් (1697-1764) ගේ අරමුණ වූයේ ඇතැම් වස්තු සුන්දර ය යි ද වෙනත් ඒවා අසුන්දර ය යි ද ඇතැම් ඒවා ශෝභන ය යි ද අනික්වා අශෝභන ය යි ද කීමට අප මෙහෙයුම් ලබන්නේ ස්වභාව ධර්මයේ කවර මූලධර්මයන්ගෙන් දැයි පෙන්වීම යි.

හොගාත් තම විමර්ශනය ආරම්භ කරන්නේ දෘශ්‍ය සෞන්දර්යය යනු කවරේ ද යන්න පැහැදිලි කිරීමෙනි. දෘශ්‍යගෝචර වන ඝනයන් හා හැඩයන් විවිධාකාර රේඛාවන්ට සිදුවිය හැකි ය යි ද අපට රේඛාවේ සෞන්දර්යය විශ්ලේෂණය කළ හැකි නම් එයින් සකලාකාර දෘශ්‍ය සෞන්දර්යය පැහැදිලි වන්නේ ය යි ද ඔහු තර්ක කරයි. රේඛීය සෞන්දර්යය පහළ වන්නේ ලක්ෂණ හයක් ඒකාබද්ධ වීමෙනි: උචිතත්වය, විවිධත්වය, සමානත්වය, සරලත්වය, සංකීර්ණත්වය හා ප්‍රමාණය. උචිතත්වය යන්න සෞන්දර්ය වර්ග නිර්වාචනය කිරීමේ දී මූලික වශයෙන් ම වැදගත් වේ. ධාවන අශ්වයෙකුගේ සෞන්දර්යය රණ අශ්වයෙකුගේ සෞන්දර්යය නො වේ. දෙදෙනාගේ සෞන්දර්යයට උචිත දෑ දෙවැදෑරුම් ය. විවිධත්වය හා සංකීර්ණත්වය සමීප ලෙස බැඳී පවතී. සමානත්වය විවිධත්වයේ ද සරලත්වය සංකීර්ණත්වයේ ද සීමා ය; නැත හොත් ඒ දෙක හැඩ ගසන සාධක ය. ප්‍රමාණය යනු තීව්‍රත්වය යි. හොගාත් මේ නිර්ණායකයන් උපරිම වශයෙන් ගැබ් කොට ගන්නා රේඛාවන් ඉදි කොට ඉදිරිපත් කරයි. එනම්, "සුන්දරතා රේඛාව" වන තරංගික (රැලි සහිත) රේඛාව හා එහි ම අනුපූරකය වන සෞන්දර්යයට ලාලිත්‍යය එකතු කරන "ලලිත රේඛාව" නමැති ත්‍රිමාන, කුටිල රේඛාව යි. මේ රේඛා "පහත්" හා "දුබල" රේඛාවන්ගෙන් වෙනස් වෙයි. පහත් හා දුබල රේඛාවල ප්‍රමාණවත් විවිධත්වය හා සංකීර්ණත්වය (වක්‍රතාව) නැත. තව ද මේ රේඛා "ගොරෝසු" හා "අශෝභන" රේඛාවලින් ද වෙනස් වෙයි. ගොරෝසු හා අශෝභන රේඛාවල ප්‍රමාණවත් තරම් සමානත්වය හා සරලත්වය නැත. ඒවා බෙහෙවින් එකට ගෙතී ද පිටට නෙරා ද ඇත. එකිනෙකින් බොහෝ සෙයින් වෙනස් වන්නා වූ නා නා ප්‍රකාර සුන්දර චිත්‍ර මේ මූලික රේඛා ලෙස පැහැදිලි කළ හැකි ය යි හොගාත් විශ්වාස කළේ ය. අප සෞන්දර්ය ගුණ යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ මෙලෙස කලා කෘතියෙහි ම පවත්නේ ය යි විනිශ්චය කරන ගුණ ය.

සෞන්දර්ය ගුණවල ස්වභාවය පිළිබඳ ඉතා මත් ප්‍රකට ගවේෂණය කරන ලද්දේ එඩ්මන්ඩ් බර්ක් (1729-1797) විසිනි. ඔහුගේ අරමුණ වූයේ රසඥයන් අතර සප්‍රමාණ ලෙස පිළිගත හැකි රසඥතාව පිළිබඳ ප්‍රමිතියක් සෙවීම ය. රසඥතාව යන්නෙන් ඔහු අදහස් කළේ පරිකල්පනාත්මක කෘතීන්ට හා සුන්දර කලාවන්ට ප්‍රතිචාර දක්වන්නා වූ ද ඒවා පිළිබඳ

විනිශ්චයන් කරන්නා වූ ද මනසේ අංශය හෝ අංශ යි. විශේෂයෙන් ම උත්කෘෂ්ටතාව හා සෞන්දර්යය වැනි සෞන්දර්ය ගුණ පිළිබඳ සංකල්පයන් සම්බන්ධයෙන් පවත්නා විවිධ අවුල් හා විවිධ අර්ථ නිරවුල් කළ හැකි නම් හා සෞන්දර්යාත්මක තෘප්තීන් වෙනත් ආස්වාදයන්ගෙන් පැහැදිලි ලෙස වෙන් කර ගත හැක්කේ නම් බුද්ධියේ හා රසඥතාවේ ප්‍රමිතිය සියලු මිනිසුන් තුළ එක ම විය හැකි බවත් විවේචනයට පදනම වසයෙන් රසඥතාව පිළිබඳ තර්ක ශාස්ත්‍රයක් විස්තාරණය කළ හැකි බවත් ඔහු විශ්වාස කළේ ය. මානව මනස බාහිර වස්තු සමග සම්බන්ධ වන්නේ ඉන්ද්‍රියන්, පරිකල්පනය හා විනිශ්චය මගින් ය යි සටහන් කරන ඔහු රසඥතාව හා විනිශ්චය හරහා අප ලබන වින්දනයන් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී ක්‍රියාත්මක වන මූලධර්ම සර්වසාධාරණ බවත් විවිධ පුද්ගලයන් අතර රුචිය අතින් පවත්නා වෙනස්කම් හට ගන්නේ ස්වාභාවික සංවේදිතාවේ වැඩි බවක් නිසා හෝ වස්තුවට සමීප හා දීර්ඝ අවධානය යොමු කිරීම නිසා බවත් පෙන්වීමට සාක්ෂි එළවයි. වෙනත් ලෙසකින් කිව හොත්, සෑම කෙනා තුළ ම පවත්නා රසඥතාව සෑම විට ම එක ම විය හැකි ය. එහෙත් ඇතැමුන් තුළ එය අන්‍යයන් තුළ පවතිනවාට වැඩියෙන් පවතී. සමහරු තමන් තුළ පවතින රසඥතා ප්‍රමාණය අන්‍යයන්ට වඩා සැලකිල්ලෙන් ක්‍රියාත්මක කරති. එහෙත් රසඥතාවේ සංකීර්ණත්වය නො තකා හැරීම වරදකැයි ද බර්ක් පෙන්වා දෙයි:

"ඉතා මත් පොදුවේ පිළිගැනී ඇති ආකාරයෙන් ගත් කල්හි රසඥතාව ය යි කියනු ලබන දෙය සරල අදහසක් නො ව ප්‍රාථමික ඉන්ද්‍රියාස්වාදය ද ද්විතීයික පරිකල්පනාස්වාදය ද මේවායේ විවිධ සබඳතා හා මානව මනෝභාව, හැසිරීම් හා ක්‍රියා පිළිබඳ බුද්ධියේ නිගමනයන් ද යන මේවායින් සෑදුම් ලද්දකි."

සෞන්දර්යය හා උත්කෘෂ්ටතාව අතර බර්ක් දක්වන වෙනසට පදනම් වන්නේ ප්‍රියමනාප සංවේදන වර්ග දෙකක් අතර ඔහු දක්වන වෙනස යි. ඉන් එකක් නම් නිශ්චිත සුඛාස්වාදය යි. දෙවැන්න නම් දුඃඛ වේදනා ඉවත් කිරීම හෝ අඩු කිරීම යි. මේ දෙවැන්න ඔහු හඳුන්වන්නේ ප්‍රමෝදය යනුවෙනි. පළමු කොට මේ වෙනස අවධාරණය කරන ඔහු අනතුරුව අපගේ ඉතා මත් ප්‍රධාන මනෝභාවයන් ක්‍රමගත කිරීමට තැත් කරයි: ආත්ම සංරක්ෂණය හා බැඳුණු මනෝභාව දුකට හා අනතුරට සම්බන්ධ වෙයි. සැබවින් ම දුකට හා අනතුරට නො වැටී අප තුළ දුක හා අනතුර පිළිබඳ අදහස ඇති වන කල්හි ඒ මනෝභාව ප්‍රමෝදජනක ය. මේ ප්‍රමෝදය ජනනය කරන්නා වූ ඕනෑ ම දෙයක් උත්කෘෂ්ටතාව නමි. අනික් අතින් සාමාජික මනෝභාව ප්‍රධාන වර්ග දෙකකට වැටේ. ඉන් පළමු වැන්න නම් ස්ත්‍රී සෞන්දර්යය කෙරෙහි පවත්නා ආශාව යි. මෙය රාගය සමග මිශ්‍ර වූවකි.

"සෞන්දර්යය" යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ මේ හැඟීම්වලට ඉතා මත් සමීප ලෙස සමාන වන්නා වූ ආදරය හෝ දයාලුතාව පිළිබඳ හැඟීම් හෝ එවැනි වෙනත් හැඟීම් අප තුළ ඇති කරන වස්තු තුළ පවත්නා සියලු ම ගුණ ය. ආලය පිළිබඳ සුඛාස්වාදය නිශ්චිත ය. දෙවන සාමාජික මනෝභාවය නම් අනුකම්පාව යි. මෙහි ස්වභාවය වන්නේ අප වෙනත් කෙනෙකුගේ තන්හි සිට ඔහු තුළ ඇති වන හැඟීම්වලට සමාන හැඟීම් අප තුළ උපදවා ගෙන අපට දුඃඛ වේදනාව හෝ සුඛාස්වාදය හෝ ප්‍රමෝදය ගෙන දීම යි. මේ පද්ධතියට අනුව රසඥතාව හෝ අන්තර් ඉන්ද්‍රිය යනුවෙන් වෙන ම ස්වාධීන මනෝ අංශයක් ඇතැයි නො ගෙන අප තුළ ඇති වන සෞන්දර්යාත්මක හැඟීම් පැහැදිලි කිරීමට බර්ක් බලාපොරොත්තු වෙයි.

සෞන්දර්යාත්මක හැඟීම් ගවේෂණය කිරීමේ දී බර්ක් පරිහරණය කරන විධික්‍රමය ඉතා පැහැදිලි ය. උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ ඔහුගේ විශ්ලේෂණය සලකා බලමු. පළමු කොට අනන්‍යකරණය කොට විශ්ලේෂණය කළ යුතු එක්තරා මනෝභාවයක් ඇත. මෙය ඔහු හඳුන්වන්නේ විස්මය යනුවෙනි. මෙහි දී භයෙහි එක්තරා අංශකයක් විසින් ආත්මයේ සියලු ම චලනයෝ අත්හිටුවනු ලබති. ධ්‍යානයට ගෝචර වන දෙය විසින් මනස පුරවා දැමීමත් ග්‍රහණයට ගැනීමත් ඇන හිටුවීමත් පිළිබඳ හැඟීමක් ඇති වේ. උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ මේ හැඟීමේ පහත් මට්ටම් නම් ප්‍රශංසාව, සම්මානනය හා ගෞරවය යි. මෙලෙස දුක හෝ මරණය පිළිබඳ භය උත්කෘෂ්ටතානුභූතිය සමග සමීප ලෙස සම්බන්ධ වෙයි. එමතු නො ව එය මේ අනුභූතිය සඳහා පූර්ව කොන්දේසියකි.

"දුක හා අනතුර පිළිබඳ හැඟීම් දැනවීමට උචිත වන ඕනෑ ම දෙයක්, භයානක වන්නා වූ හෝ භයානක වස්තු හා සම්බන්ධ වන්නා වූ හෝ භයට සමාන ආකාරයකින් ක්‍රියාත්මක වන්නා වූ හෝ ඕනෑ ම දෙයක් උත්කෘෂ්ටතාවේ ප්‍රභවයකි. වෙනත් ලෙසකින් කියත හොත්, එය මානව මනසට දැනෙන ප්‍රබලතම මනෝභාවය නිපදවන්නකි"

මේ අනුව කිසි යම් වස්තුවක් අප තුළ උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ හැඟීම දැනවීමට නම් එක්කෝ එය භයානක විය යුතු යි; එසේ නැත හොත් සැබවින් ම භයානක දේවල් සමග සම්බන්ධ විය යුතු යි; එසේත් නැත හොත් භයට සමාන ලෙස ක්‍රියා කරන්නා වූ ඇතැම් ලක්ෂණ එහි තිබිය යුතු යි. ක්ෂණික හෝ වක්‍ර භයානකත්වය හෝ භයානකත්වයේ සාම්‍යය උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ හැඟීම දනවයි. ආරක්ෂාව පිළිබඳ හැඟීම නිසා එහි දුඃඛදායක බව පාලනය වූ හා අඩු වූ කල්හි එයින් ඊට ම ආවේණික ප්‍රමෝදයක් ජනිත වෙයි.

බර්ක්ගේ මීළඟට දේවල පවත්නා ඒවා භයානක බවට පත් කරන හෝ ඒවා භයානක ලෙස පෙනී යාමට සලස්වන හෝ භයානක දේවල් අප

කෙරෙහි බල පාන ආකාරයෙන් අප කෙරෙහි බල පෑමට ඒවාට සලස්වන හෝ ඉන්ද්‍රිය ගෝචර ලක්ෂණ පරීක්ෂා කරයි. භයානකත්වයට ගුඪත්වය අවශ්‍ය වෙයි. ඊට හේතුව අඥානයත්, වියෝගයත්, හිස් බවත්, දැවැන්තත්වයත් භීතිය වැඩි කිරීමත් උත්කෘෂ්ටතාවට තුඩු දීම ය. බර්ක් තව දුරටත් උත්කෘෂ්ටතාවේ සියුම් ලක්ෂණ දක්වයි. මෙලෙස උසට වඩා ගැඹුර උත්තරීතර ය. අපරිමිතත්වයට ළඟා වන සේ පෙනෙන දැවැන්තත්වය මහත් සේ උත්කෘෂ්ට වන අතර මේ ලක්ෂණය ගුඪත්වය සමග ඉතා ළඟින් බැඳී ඇත. අපට කිසි යම් දෙයක් පැහැදිලි අයම් විතරින් යුතුව පෙනුණ හොත් එයින් ඇති වන්නේ පැහැදිලි අදහසකි. පැහැදිලි අදහස යනු අල්ප අදහසකි. එයින් උත්කෘෂ්ටතාව නූපදී. එහෙත් අපරිමිතත්වයෙහි අයම් විතර නැත. උත්කෘෂ්ට මනෝභාවය ජනනය කරන එක ම ඉන්ද්‍රිය ඇස නො වේ ය යි බර්ක් පවසයි. ගැඹුරු හඬින් යුතු සංගීතය ද මේ හැඟීම් දනවයි. ගන්ධයන්හි හා රසයන්හි ද දැවැන්තත්වයෙහි අල්ප ප්‍රමාණයක් ගැබ් වේ. තව ද උත්කෘෂ්ට කාව්‍ය ඇත. ඔහු උත්කෘෂ්ට කාව්‍යයේ ස්වභාවය විමර්ශනය කොට කාව්‍යයෙන් අප තුළ මනෝභාව හට ගන්නේ එහි යෙදෙන මනෝභාවික භාෂාව නිසා ය යන න්‍යාය ගොඩ නගයි.

බර්ක්ගේ සෞන්දර්යය පිළිබඳ විශ්ලේෂණය ද ඔහුගේ උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ විශ්ලේෂණයට සමාන වේ. අභිලාෂය හෝ ඊට සමාන මනෝභාව අප තුළ දැනවීමට වස්තු තුළ පවත්නා ගුණය හෝ ගුණ ඔහු ගවේෂණය කරයි: උත්කෘෂ්ටතාවට පරම නිදර්ශනය ලෙස (සැබෑ භීතියෙන් තොර) භීතියට දක්වන ප්‍රතිචාරය ගත් පරිදි ම මෙහි දී ඔහු පරම නිදර්ශනය ලෙස ගන්නේ ස්ත්‍රී සෞන්දර්යයට දක්වන රාග රහිත ප්‍රතිචාරය යි. සෞන්දර්යය යනු කුමක් ද යන්නට දී තිබෙන සුපුරුදු පිළිතුරු දෙකක් ඔහු විශ්ලේෂණය කොට ප්‍රතික්ෂේප කරයි: (1) සුන්දරත්වය යනු කොටස්වල අනුපාතයන් ය. ඔහු මෙය ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ ගස්වැල් හා සත්වයන් තුළ සෞන්දර්යය සඳහා අවශ්‍ය වන හෝ සෑහෙන හෝ අනුපාත කුලකයක් නැත ය යි කීමෙනි. (2) සෞන්දර්යය සැදුම් ලබන්නේ ඖචිත්‍යයෙනි. බර්ක් මෙය ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. ඔහුට අනුව සෞන්දර්යය ජනිත කරන ගුණ නම් සුරුබුහුටි බව, මටසිලුටු බව, අනුක්‍රමික වෙනස් වීම හා සුකුමාල භාවය යි. ඔහු සෞන්දර්යය යන්නෙන් වෙනස් වූ සුන්දරතාව දනවන තවත් ගුණ දෙකක් කෙටියෙන් විශ්ලේෂණය කරයි. එනම්, ලාලිත්‍යය හා ශෝභනත්වය යි. එමෙන් ම ඔහු ස්පර්ශයේ හා නාදයේ සෞන්දර්යය ගැන ද කෙටියෙන් කතා කරයි. ඔහුගේ අවසාන නිගමනය මෙසේ වේ: සුන්දරත්වය හා උත්කෘෂ්ටත්වය බොහෝ කොන්දේසි අතින් එකිනෙකට පටහැනි වේ. එහෙත් සංකීර්ණ කලා කෘතියක මේ දෙකේ ම ලක්ෂණ ගැබ් විය හැකි ය. එහෙත් ප්‍රධාන වසයෙන් මින් එකක් දනවන කලා කෘතියක අතික එතරම්

ප්‍රබල ලෙස තිබිය නො හැකි ය.

බර්ක් සෞන්දර්ය ගුණ පිළිබඳ ප්‍රශ්නය මට්ටම් දෙකකින් පැහැදිලි කරයි. සුන්දරත්වය හා උත්කෘෂ්ටතාව යන හැඟීම් දනවන ලක්ෂණ කවරේ දැයි ඇසුව හොත් අප ඉහත දුටු පරිදි ඊට පිළිතුර වන්නේ ඉන්ද්‍රියගෝචර ගුණ ය යන්න යි. මේ ගුණවලට එකී හැඟීම් දැනවීමේ හැකියාව ලැබෙන්නේ කෙසේ දැයි ඇසුව හොත් ඊට ලැබෙන්නේ කායිකවිද්‍යාත්මක පිළිතුරකි: සැබෑ භීතිය ස්නායුවල අස්වාභාවික ආතතියක් හා ඇතැම් චණ්ඩ මනෝභාව උපදවන්නේ නම් එබඳු කායික ආතතියක් දනවන ඕනෑ ම දෙයක් භයට සමාන මනෝභාව ඇති කරතැයි අපේක්ෂා කළ හැකි ය. ඇතැම් ගුණයන් උත්කෘෂ්ටතාව දනවන බව අපි අත්දැකීමෙන් දැක ඇත්තෙමු. පැහැදිලි කළ යුතුව තිබෙන්නේ මේ ගුණ භයෙහි විලාසයෙන් ශරීරය කෙරෙහි බල පා උත්කෘෂ්ටතාව දනවන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. මීට බර්ක් දක්වන හේතු අතිශයින් කාල්පනික යි. නිදසුන් දෙකකින් මෙය පෙනී යනු ඇත. පරිමාණයේ දැවැන්තත්වය උත්කෘෂ්ටත්වයට හේතු වන්නේ ඇයි? එතරම් දැවැන්ත වස්තුවකින් ගලා ගෙන එන ආලෝකය ඇස පීඩාවට පත් කිරීම නිසා ය. ඇසේ සෑම කොටසක ම ස්පන්දනයක් හට ගනී. එවිට ඇස දුඃඛ වේදනාවේ අද්දරට පැමිණේ. තව ද මටසිලුටු, සුරුබුහුටි, සුකුමාල වස්තු අප තුළ අභිලාෂය දනවන්නේ මන්ද? ඊට හේතුව ද එම ගුණයන් අපගේ ශරීරයන් කෙරෙහි බලපෑමක් කිරීම යි. සෞන්දර්යය සකල ස්නායු හා මාංස පේශි පද්ධතියේ ඝනතාවන් ලිහිල් කරයි. අනිකුත් සෞන්දර්ය ගුණ ගැන ද මෙවැනි ම පැහැදිලි කිරීම් කර ඇත. අදට ඒවා එතරම් ප්‍රයෝජනවත් නැත. එහෙත් සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉතිහාසයෙහි දී ඒවා පහත දැක්වෙන අලුත් අදහස ජනිත කළේ ය: සෞන්දර්යාස්වාදයේ හේතු සෙවිය යුත්තේ කායික මට්ටමෙහි ය.

මේ පරිච්ඡේදයෙහි දී අපි 18 වන ශතවර්ෂයෙහි සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ මහත් සංක්ෂෝභයක් පැවති එංගලන්තය තුළ වාසය කළ ඉතා මත් වැදගත් චින්තකයන්ගේ අදහස් සලකා බැලුවෙමු. ඔවුන් ආරම්භ කළ චින්තන මාර්ගය 19 වන ශත වර්ෂය මැද භාගය දක්වා දිගට ම පැවතුණි. පළමු කොට ම අදහස් සංඝටනවාදය අඛණ්ඩව වර්ධනය විය. වැඩි වැඩි සෞන්දර්ය ප්‍රපංච සංඝටනය පදනම් කොට ගෙන වඩාත් සියුම් ලෙස හා පරිපූර්ණ ලෙස පැහැදිලි කිරීමේ ප්‍රයත්න දැරිණි. එමෙන් ම සෞන්දර්ය ගුණවල හා සෞන්දර්ය සංකල්පවල පළල් වීමක් මෙකල සිදු විය. උත්කෘෂ්ටතාව යන්න මෙකල ආධිපත්‍යය පැවැත්වුවත් සෞන්දර්යය යන සම්භාව්‍ය සංකල්පය තියුණු කෙරිණි. මේ වර්ධනයෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ සෞන්දර්යය යන්න හැරුණු විට තවත් ආස්වාදනීය ගුණ හඳුනා ගැනීම යි. ඒවා ද සෞන්දර්ය ආස්වාද ගෙන දෙන සේ පිළිගැනිණි.

සෞන්දර්යාත්මක හැඟීම් පිළිබඳව කෙරුණු මනෝවිද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය ද කාව්‍යයත් ස්වභාව ධර්මයත් පිළිබඳ නව රසඥතාවකට තුඩු දුන් උත්කෘෂ්ටතාව යන සංකල්පයේ වර්ධනය ද නව සම්භාව්‍ය විචාර ක්‍රමයට අවසාන ප්‍රහාරය එල්ල කළේ ය. විචාරය සඳහා තීරණාත්මක නීති හා මූලධර්ම අවශ්‍ය ය යන සංකල්පය ඒ සඳහා අවශ්‍ය වන්නේ රසඥතාව ය යන සංකල්පයෙන් විස්ථාපනය කෙරිණ. ප්‍රබල හා අපාලිත මනෝභාව ප්‍රකාශනය කලාව තුළ පිළිගැනෙත් ම ප්‍රඥාමත් භාවය (genius) යන සංකල්පය පහළ වී මහත් ගෞරවාදරයට පාත්‍ර විය. මෙනයින් පරිකල්පනයෙන් හෝ අන්තඃකරණයෙන් ග්‍රහණය කරන සත්‍යය අගය කොට සැලකිණ. මේ සත්‍යය බුද්ධියට හෝ තර්කනයට වඩා උත්තරීතර ය යි ද ගැනිණ.

මේ චින්තන ව්‍යාපාරයෙහි තවත් බොහෝ චින්තකයෝ වූහ. ඔවුන් ගැන මෙහි දී කළ හැක්කේ කෙටි සඳහනක් පමණි. ආචාර්ය ජෝන් බයිලි ලොංජයිනස්ගේ අදහස් වැඩි දියුණු කරයි. ඔහුට අනුව උත්කෘෂ්ටතාවේ අවශ්‍ය කොන්දේසිය නම් දැවැන්තත්වය යි . ස්වභාවධර්මය මෙය අප වෙත කෙළින් ම ඉදිරිපත් කරයි. සාහිත්‍යය, චිත්‍ර කලාව, ගෘහ නිර්මාණය හා සංගීතය අදහස් සංඝටනය මගින් (එනම්, දැවැන්තත්වය පිළිබඳව අප තුළ රාශිභූතව පවතින අදහස් යළි පිබිදවීම මගින්) එය වක්‍රව ඉදිරිපත් කරයි. දැවැන්ත ද ඒකීභූත ද වන කිසි යම් වස්තුවක් දක්නා කල්හි අපරිමිතත්වය පිළිබඳ හැඟීමක් මනසෙහි ඇති වෙයි. උත්කෘෂ්ටතාව නම් මෙය යි. මෙය අනුභූතියට ගෝචර වන්නේ එක් සරල ගම්භීර සංවේදනයක් වසයෙනි. එය මනසේ අන් සියලු චින්තා හා හැඟීම් දූරීභූත කොට මනස තුළ ඒකාධිපත්‍යය දරමින් ආත්මයට උන්නත භාවය හා ප්‍රසාද සංවේගය පිළිබඳ හැඟීමක් ගෙන දෙයි. එම හැඟීම ආත්මය විශාලනය කොට විතත කරයි.

ඇලෙක්සැන්ඩ ජෙරාඩ් රසඥතාව යන්න අභ්‍යන්තර ඉන්ද්‍රියන් හෙවත් පරිකල්පනයේ ශක්තීන් හතකට විශ්ලේෂණය කරයි. එම ශක්ති හත ස්වභාව ධර්මයේ හා කලා කෘතිවල පවත්නා නවතාව, උත්කෘෂ්ටත්වය, සෞන්දර්යය, අනුකරණය, සුසංවාදය, උපහාසය හා සද්ගුණය යන මේවා සංජානනය කරයි. මේ ලක්ෂණ සෑම එකක් ම තව දුරටත් විශ්ලේෂණය කොට ඇත. රසඥතා ප්‍රමිතිය පිළිබඳ ඔහුගේ සාකච්ඡාව ද රුචිකර වේ. සෞන්දර්ය රසඥතාවෙහි සැබෑ විෂමතා හා විවිධත්ව ඇතැයි පිළිගන්නා ඔහු විවිධ වස්තු ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ ජනනය කරන ප්‍රතිකාර්ය පිළිබඳ අධ්‍යයනයකින් විවේචනය සඳහා යටත් පිරිසෙයින් පොදු මූලධර්ම හෝ සම්පාදනය විය හැකි ය යි සිතයි. මේ මූලධර්ම පරිහරණය කිරීමෙන් කලා කෘතිවල හොඳ නරක පිළිබඳව හට ගන්නා භින්න රුචීන් සමථයකට ගෙන ආ හැකි ය.

කේම්ස් සාමිවරයා ද මේ අංශයෙහි කැපී පෙනෙන කෙනෙකි. ඔහු කලාවේ පොදු නීති සෙවීමට තැත් කරයි. මානව ස්වභාවයෙන් උපුටා ගන්නා මේ පොදු නීති විචාරයේ උල්පත ය යි ඔහු පවසයි. ඔහු මේ නීති පදනම් කරන්නේ ශීලාචාර ජාතීන් අතර පවත්නා පොදු හා ස්ථාවර රසඥතාවන් මත ය. ඔහු සමස්තයේ සෞන්දර්යයට පාදක වන ලක්ෂණ ලෙස නිත්‍යතාව හා සරලත්වය ද කොටස්වල ලක්ෂණ ලෙස සමානත්වය, අනුපාතය හා පටිපාටිය ද ඉදිරිපත් කරයි. ඔහු විභූතිය නමැති ලක්ෂණය උත්කෘෂ්ටතාවෙන් වෙන් කොට සලකයි. පළමු වැන්න දැවැන්ත පරිමාවෙන් ද දෙවැන්න දැවැන්ත උච්චතාවෙන් ද හට ගනී. දැවැන්ත වස්තුවක් තම ප්‍රමාණය විශාල කර ගැනීමේ ප්‍රයත්නය ද උච්ච වස්තුවක් පයේ මහපට ඇඟිල්ල මත සිට ගෙන උඩට එසවීමේ ප්‍රයත්නය ද ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ජනිත කරයි.

මේ අංශයෙහි තවත් වැදගත් කෙනෙක් නම් හ්‍යු බ්ලෙයා ය. ඔහු රසඥතාව යන්න නිර්වචනය කළේ ස්වභාව ධර්මයේ හා කලා කෘතිවල සෞන්දර්යයන්ගෙන් සුඛාස්වාදය ලබා ගැනීමේ ශක්තිය යනුවෙනි. භීතිය සමග සම්බන්ධ වුවත් නැතත් දැවැන්ත ජවයක් හෝ බලයක් උත්කෘෂ්ටතාවේ මූලික ගුණය වේ ය යි ඔහු පවසයි. ඔහු සෞන්දර්යය නමැති ගුණය වෙන් කොට සලකන්නේ එයින් ජනිත වන මනෝභාවයේ වඩාත් ශීඝ්‍ර, විලාසවත්, සැනසිලිදායී, ශාන්ත ගතිය නිසා ය. එහෙත් ඔහු සෞන්දර්යය යන සංකල්පය තුළට දෘශ්‍යමය වසයෙන් සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන ඉමහත් සංඛ්‍යාවක් ඇතුළත් වන බව මතක් කර දෙයි. ඒවායින් ඇති වන ප්‍රසන්න මනෝභාව විනා ඒ ගුණයන් අතර වෙනත් පොදුකමක් නැත.

තෝමස් රීඩ් විසින් මේ සාකච්ඡාව තව දුරටත් ඉදිරියට ගෙන යන ලදි. රසඥතා විනිශ්චයන් පිළිබඳව කෙරෙන ආත්මීය විශ්ලේෂණ ඔහු ප්‍රතික්ෂේප කළේ ය. ආත්මීය විශ්ලේෂණ යනුවෙන් ඔහු සැලකුවේ කිසි යම් කාව්‍යයක් සුන්දර ය යි කීමේ දී කාව්‍යය ගැන කිසිවක් කීම නො ව තමාත් තමාගේ හැඟීමුත් ගැන කිසිවක් කීම ලෙස යි. "මූලික" සෞන්දර්යය දක්නට ලැබෙන්නේ රුචි කළ යුතු මානසික ගුණ තුළ ය යි ඔහු කියයි. මේ ගුණ නම් මුදු මොළොක් හා ආචාර සම්පන්න සද්ගුණ ය. හැඩ, වර්ණ හා නාද යනාදියේ සෞන්දර්යය හට ගන්නේ මේ මූලික ප්‍රභවයෙන් ය. අපි සංගීතයේ සුසංගමයේ (concord) සුඛාස්වාදය ලබමු. වාච්‍යාර්ථයෙන් සුසංගමය දක්නට ලැබෙන්නේ මානව කතාබහේ ය. එය සංගීතයට යෙදවෙන්නේ රූපකාර්ථයෙන් හෝ සාදෘශ්‍යයෙනි. තව ද අපි චිත්‍රවල දිස් වන කරුණාව, සුසංවාදය හා උදාරත්වය යනාදි ගුණයන්ගෙන් සුඛාස්වාදය ලබමු. මීට හේතුව අප ඒවා තුළ සදාචාර ගුණයන්ගේ සාදෘශ්‍යයන් දැකීම යි. උත්කෘෂ්ටතාව යන්න ද මෙලෙස ම විශ්ලේෂණය

කොට ඇත. අප කලා කෘතිවල හෝ ස්වභාව ධර්මය තුළ උත්කෘෂ්ටතාව අගය කොට සලකන්නේ ඊට පිටු පසින් පවත්නා නිර්මාණාත්මක මනස එහි පිළිබිඹු වන බැවිනි.

සංගීතය පිළිබඳ සාකච්ඡාව පොහොසත් කළ කෙනෙක් නම් ඇඩම් ස්මිත් ය. ඔහුට අනුව වචනවලින් හෝ ඉරියව්වලින් හෝ හුදෙක් ඇඟවෙන දේ අනුකරණය කිරීමේ හැකියාව ඇත්තේ සංගීතයට පමණි. සංගීතයට පමණක් ඇහුම්කන් දීමෙන් එහි යුද්ධයක් හෝ තොටිල්ලක් පැදවීමක් හෝ නිරූපණය වේ ය යි අපට කිව නො හැකි ය. ඒවා වචනවලින් හෝ ඉරියව්වලින් ඇඟවෙන කල්හි සංගීතය ඒවා අනුකරණය කරයි. ශුද්ධ සංගීතයෙන් ඇති වන කම්පනය ඍජු ද ක්ෂණික ද වේ.

"ගායන සංගීතය, චිත්‍ර කලාව හෝ නර්තනය කරන්නාක් මෙන් වාද්‍ය සංගීතය ප්‍රීතිමත්, සන්සුන් හෝ දුක්බර පුද්ගලයෙකු අනුකරණය නො කරයි. වාද්‍ය සංගීතය ම ප්‍රීතිමත්, සන්සුන්, දුක්බර වස්තුවක් බවට පත් වෙයි."

තව දුරටත් ඔහු මෙසේ පවසයි:

"සංගීතය එහි එන නාද සංකලනයෙන් වෙනස් වූ කිසි ම විශේෂ කථාවක් කීම හෝ කිසි ම විශේෂ සිද්ධියක් අනුකරණය කිරීම හෝ කිසි ම විශේෂ වස්තුවක් ධ්වනිත කිරීම හෝ නො කරයි. එහෙයින් එහි අර්ථය ස්වයං පරිපූර්ණ ය. එය පැහැදිලි කිරීමට කිසි ම විවරණකරුවෙක් අවශ්‍ය නො වෙයි. එබඳු සංගීතයක විෂය ය යි කියනු ලබන දෙය කාව්‍යයක හෝ චිත්‍රයක විෂය ය යි කියනු ලබන දෙයින් සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් ය. කාව්‍යයක හෝ චිත්‍රයක විෂය යයි කියනු ලබන්නේ කාව්‍යය හෝ චිත්‍රය හෝ තුළ නො පවත්නා කිසි යම් දෙයකි"

මීට සමාන්තරව මහාද්වීපික රටවල ද වැදගත් විමර්ශන සිදු කෙරිණි. ස්විට්සර්ලන්තයේ ජීන් පියර් ක්‍රව්සාස් නමැති සෞන්දර්ය විද්‍යාඥයා සෞන්දර්ය විනිශ්චයන් යනු කලා කෘතියෙහි කිසිවක් ඇතැයි හෝ නැතැයි කීමට යොදන ප්‍රකාශ නො ව සෞන්දර්යය පිළිබඳව අපට ඇති වන ක්ෂණික හැඟීම් ප්‍රකාශන ය යි තර්ක කළේ ය. එහෙත් ඔහු සෞන්දර්යය රඳා පවතින්නේ ඒකරූපතාව හා විවිධත්වය මත ය යි අවධාරණය කළේ ය. ඇබේ ජීන් බැප්ටිස්ට් ඩුබෝ සෞන්දර්ය ඉන්ද්‍රිය සම්බන්ධයෙන් හචිසන් දැරූ අදහසට සමාන අදහසක් දැරී ය. සංගීතය මධුර ද ඉස්ටුව රසවත් ද කියා අපි සමනන්තරව ම දැන ගනිමු. ඔහු සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය සැලකුවේ දෛනික පැවැත්මේ ඒකාකාරයන්ගෙන් ගැළවී ලබන සහනයක් වසයෙනි.

ඩෙනිස් දිදරෝ තමාගේ අතිකුත් ප්‍රන්ස සමකාලීනයන්ට වඩා සෞන්දර්ය ගැටලුවලට අවධානය යොමු කළේ ය. නළුවා රඟ පාන කල්හි ඔහු තුළ සැබෑ මනෝභාව උපදින්නේ නම් ඔහු නිවැරදි ලෙස භූමිකාව රඟ

පාන්නේ කෙසේ ද යන ගැටලුව දිදරෝ සියුම් ලෙස විමර්ශනය කළේ ය. කාව්‍ය රචනයෙහි දී හෝ රඟපෑමේහි දී සිදු වන කලාත්මක නිර්මාණය හුදෙක් ස්වයං මනෝභාව ප්‍රකාශනයක් නො වේ ය යි ඔහු තර්ක කළේ ය. කලාකරුවා කලා නිර්මාණයෙහි දී කරන්නේ ස්වකීය හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමක් නො ව හැඟීම් නිරූපණය කිරීමකි. ඔහු චිත්‍ර කලාව හා කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන ද ලිවී ය. ඔහුට අනුව කවියාගේ ගැටලුව වන්නේ සංකීර්ණ මානසික තත්වයක් භාෂාව නමැති මාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශ කරන්නේ කෙසේද යන්න යි. භාෂාව නමැති මාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශ කරන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. භාෂාව යනු බුද්ධියේ නිර්මාණයකි. එය උචිත වන්නේ තර්කානුකූල විශ්ලේෂණයට ය. එහෙයින් එය ආවේණික වසයෙන් ම එක් අරමුණක පිහිටා නො සිටියි. වචන එකකින් පසු එකක් යෙදිය යුතු වේ. එහෙයින් එක් වරකට එක් අදහසක් බැගින් ප්‍රකාශ වේ. කාව්‍යය මේ සීමාව ජය ගන්නේ වෘත්තමය උපක්‍රමවලින් හා වචන සංකලනය කරන ආකාරයන්ගෙනි. මෙසේ කිරීමේ දී අදහස් පොකුරු ගැසේ. කාව්‍යය මේ සඳහා සාලංකාර භාෂාව ද පරිහරණය කරයි. එහෙයින් කාව්‍යය යනු ඉතා සමීපයෙන් එකට ගොතන ලද චිත්‍ර (hieroglyph) ලිපි නිර්මාණයකි. මේ නිර්මාණයෙන් සිතිවිලි හා හැඟීම් ප්‍රබල ලෙස හා උත්තම ලෙස චිත්‍රගත කෙරෙයි. මේ අර්ථයෙන් සෑම කාව්‍යයක් ම සංඥාවක් හෙවත් සලකුණකි.

සෞන්දර්යයට කොන්දේසි වන ගුණ සියලු ම ආකාරයේ සුන්දරතාවලට පොදු විය යුතු ය යි දිදරෝ කියයි. ඒවා නැති තන්හි සෞන්දර්යය නැති විය යුතු ය. ඒවා වෙනස් වන තන්හි සෞන්දර්යයේ අංශකය වෙනස් විය යුතු ය. මේ කොන්දේසි පැහැදිලි කිරීම සඳහා ප්‍රයෝජනයට ගත හැකි එක ම සංකල්පය වසයෙන් දිදරෝ සලකන්නේ සම්බන්ධතා යන්න යි. මේ සම්බන්ධතාවන්ට අන්‍යෝන්‍ය ඖචිත්‍යය හා අනුරූපතාව ඇතුළත් වේ. සෞන්දර්යය පහළ වන්නේ මේ සම්බන්ධතාවන් පවත්නා කල්හි ය. එබඳු සම්බන්ධතා පිළිබඳ හැඟීම සිත තුළ ජනිත කරන ඕනෑ ම දෙයක් සුන්දර ය යි කිව යුතු ය. මෙහි දී සෞන්දර්යය දැකීම සඳහා විශේෂ අභ්‍යන්තර සංජානනයක් හෝ ඉන්ද්‍රියක් පැනවීම අවශ්‍ය නැත. විවිධ සුන්දරතා වර්ගවලට ඇතුළු වන පටිපාටිය, සමමිතිය, අනුපාතය යනාදිය පිළිබඳ අදහස් අපට අපගේ ප්‍රායෝගික අත්දැකීමේ දී පුරුදු වී තිබෙන දේවල් ය. අප උපදින්නේ බාහිර ලෝකය තුළ අත්හදා බැලීමෙන් සන්තර්පණය කර ගැනීමට උගත යුතු අවශ්‍යතාවන් සහිතව ය. නිතර කරනු ලබන මේ අත්හදා බැලීම්වල දී අපි දේවල් එකිනෙකට සම්බන්ධ වන්නා වූත් එකිනෙක කෙරෙහි බල පාන්නා වූත් බොහෝ ක්‍රම දැක හුරු පුරුදු වෙමු. ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කෘති තුළ විවිධ සබඳතාවන්ගේ සංගතිය දක්නා කල්හි අපට ප්‍රමෝදය උපදී. එබඳු සම්බන්ධතා බහුල වන කල්හි කලා කෘතිය වඩාත් සුන්දර වේ. විවිධ

සෞන්දර්ය විශේෂ පවත්නා බැවින් ස්වාභාවික වස්තු සමීපව හැදෑරීමෙන් අපගේ සෞන්දර්යය ග්‍රහණය කිරීමේ ශක්තිය තීව්‍රත්වයට පත් වෙයි. මෙලෙස දිදරෝ කලාව යනු සුන්දර ස්වභාව ධර්මය අනුකරණය කිරීම ය යන ප්‍රචලිත අදහසට පැහැදිලි අර්ථයක් ගෙන දීමට තැත් කරයි.

ආචිබෝල්ඩ් ඇලිසන් මේ චින්තන ව්‍යාපාරයේ ඉතා ඉහළ අදියරක් නියෝජනය කරයි. එම ව්‍යාපාරය තුළ පැවති හොඳ ම ජයග්‍රහණ ඔහු තුළින් කූටප්‍රාප්ත විය.

රසඥතාව නිසා හට ගන්නා සුඛාස්වාදය, එනම්, ස්වභාව ධර්මයේ හෝ කලාවේ සෞන්දර්යය හා උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ ආස්වාදය සිදු වන්නේ පරිකල්පනය මනෝභාව පිළිබඳ චෛතසිකවල අනුක්‍රමික ප්‍රවාහයක නිරත වී සිටින අවස්ථාවෙහි ය. මේ අනුව ඔහුගේ ප්‍රථම තර්කනයෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ මේ අර්ථයෙන් කිසි යම් වස්තුවක් සෞන්දර්යාත්මකව ආස්වාදය කිරීම සඳහා එය සංඝටිත චෛතසික මාලාවක් ආරම්භ කළ යුතු ය යන්න යි. පළමුව, වසන්ත කාලයේ උදෑසනක උල්ලසිත දීප්තිය යනාදි ස්වාභාවික දර්ශනයෙහි සෞන්දර්යය හෝ උත්කෘෂ්ටතාව අපට දැනෙන විට අපි අපගේ මනස තුළ ඇති වන විවිධ සංකල්පරූප පිළිබඳව දැනුවත් වෙමු. එම සංකල්පරූප ස්වභාව ධර්මයේ එම වස්තුවලට ම අපගේ දෙනෙත්වලට යොමු කළ හැකි සංකල්පරූපවලින් ඉතා මත් වෙනස් ය. දෙවනුව, ඇතැම් අවස්ථාවල එබඳු සංඝටිත සංකල්පරූප මාලාවක් ආරම්භ කිරීමෙන් වස්තුව වළක්වා ලනු ලැබේ. අප ශෝකයෙන් සිටින විටත්, ප්‍රායෝගික කටයුතුවල නිරත වී සිටින විටත්, ප්‍රේක්ෂකයාගේ නො ව කලා විචාරකයාගේ කාර්යභාරය ඉටු කරන විටත්, සීමිත පරිකල්පන ශක්තියෙන් යුතු පුද්ගලයන් වන විටත් මේ වළක්වාලීම සිදු වේ. එවිට සෞන්දර්ය ආස්වාදය නො දැනේ. තුන් වනුව, වස්තුව විසින් ජනිත කරනු ලබන සංකල්පරූප සංඝටනවල සංඛ්‍යාව හා විවිධත්වය අනුව සෞන්දර්ය ආස්වාදයේ තීව්‍රත්වය වෙනස් වෙයි.

සංකල්පරූප මාලාව සෞන්දර්ය ආස්වාදයේ අවශ්‍ය කොන්දේසියක් වුවත් සෑහෙන කොන්දේසියක් නො වේ. එසේ උපදින සංකල්පරූප මනෝභාව ජනනය කරන ඒවා විය යුතු යි. තව ද එම සංකල්පරූප මාලාව ඒකාබද්ධ විය යුතු යි; වෙන් වෙන් පුරුක් වශයෙන් නො ව සමස්තය ඒකසන ලෙස ඒකාබද්ධ විය යුතු යි. ඕනෑ ම වස්තුවක් හෝ වස්තුවල ගුණ හෝ සුන්දර හෝ උත්කෘෂ්ට ලෙස නො දැනේ. එසේ දැනෙන්නේ කිසි යම් සරල මනෝභාවයක් නිෂ්පාදනය කරන ඒවා පමණි. තව ද සාර්ථක කලා කෘතියක ආධිපත්‍යය දරන ගුණයක් හෝ මනෝභාවයක් ඇත. කලා කෘතිය ඒකාබද්ධ සමස්තයක් බවට පත් කරනු ලබන්නේ එය විසිනි. මේ අනුව රසඥතාව නිසා හට ගන්නා මනෝභාව සමග එකට උපදින සුඛාස්වාදය

සරල සුඛාස්වාදයක් නො ව සංකීර්ණ සුඛාස්වාදයකැයි ඇලිසන් නිගමනය කරයි.

වස්තුවල ගුණ තනිව ගත් විට උත්කෘෂ්ට හෝ සුන්දර හෝ නො වේ. ඒවා උත්කෘෂ්ට හෝ සුන්දර වන්නේ සුඛාස්වාදජනක හෝ රුචිකර හෝ මනෝභාව නිෂ්පාදනයට උචිත වූ ගුණවල සලකුණු හෝ ප්‍රකාශන වසයෙනි. තනි වර්ණ හා නාද, හොගාත්ගේ වක්‍රයන් පවා ප්‍රසන්න සංවේදන ඇති කරන්ට පුළුවන. එහෙත් වර්ණවල සෞන්දර්යය හට ගන්නේ ඒවායේ මනෝභාව ප්‍රකාශකත්වයෙනි. ඒවායේ මනෝභාව ප්‍රකාශකත්වය හට ගන්නේ සංකල්ප සංඝටනයෙනි. නිදසුන් වසයෙන්, දම් පාට උදාරත්වයේ ලක්ෂණය ලැබ ඇත. එසේ සිදු වී ඇත්තේ එය රජවරුන්ගේ ඇඳුම් සමග අහම්බෙන් සම්බන්ධ වීමෙනි. හොගාත්ගේ මූලධර්මය පවා මූලික එකක් නො වේ. ඔහුගේ රේඛා සුන්දර වන්නේ රේඛාවල රූපය නිසා නො ව ඒවායින් මනෝභාව ප්‍රකාශනයක් කෙරෙන හෙයිනි.

කලා කෘතිය නිර්ව්‍යාජ සෞන්දර්ය ආස්වාදය ජනිත කරන්නේ එය ජනනය කරන සංඝටිත සංකල්පරූප මාලාවේ ඒකාබද්ධතාව නිසා වන හෙයින් කලා කෘතිය තම ස්වභාවය වන මනෝභාව ප්‍රකාශනයේ ඒකාබද්ධතාවෙන් යුක්ත විය යුතු ය. මෙලෙස කලා කෘතියක මනෝභාව ප්‍රකාශනය විසිර නො ගොස් ඒකාබද්ධව පැවතිය යුතු ය. මෙයින් විචාරාත්මක ඇගයීම සඳහා පොදු මූලධර්මයක් ගලා එයි:

සියලු ම ලලිත කලා අතර විශිෂ්ටතම නිර්මාණය වන්නේ එහි ගැබ් වන විවිධ කොටස් තනි අමිශ්‍ර මනෝභාවයක් ජනනය කිරීම සඳහා සම්පූර්ණයෙන් ම ඒකාබද්ධ වන නිර්මාණය යි. රසඥතාව අතිපරිසමාප්ත වන්නේ වස්තුවල ප්‍රකාශනය අතින් ඇති වන මේ සබඳතාව ඉතා සියුම් ද නිවැරදි ද වන විට ය.

9

ජර්මනිය තුළ සෞන්දර්ය විද්‍යාව

18 වන ශත වර්ෂයේ අග භාගයේත් 19 වන ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේත් ජර්මනියෙහි ඇති වූ ඉමහත් චින්තන ප්‍රබෝධය සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි ඉතිහාසයට මහත් සේ බල පෑවේ ය. එක් අතකින් සිදු වූ ඥාන විභාගාත්මක හා පාරභෞතිකවාදි විමර්ශන ද අනික් අතින් සිදු වූ ප්‍රායෝගික හා න්‍යායික විචාරය ද ඒකාබද්ධව මේ විෂයට නව ජවයක් ලබා දුනි.

මේ යුගයෙහි පහළ වූ සෞන්දර්ය සිද්ධාන්ත කොටස් තුනක ලා සැලකේ. බූම්ගාටින් හා ලෙසිං අපි දැනට මත් සාකච්ඡා කොට ඇත්තෙමු. දෙවනුව, කාන්ට්ගේ විවේචනාත්මක විඥානවාදයත් ශෙලිංගේ හා හේගල්ගේ වෛෂයික විඥානවාදයත් මේ පරිච්ඡේදයෙහි විමර්ශනය කරනු ලැබේ. තුන් වනුව, රොමෑන්ටිකවාදයේ ඉතිහාසයට අයත් වන ජරමානු චින්තකයන් මීළඟ පරිච්ඡේදයෙහි සලකා බැලෙනු ඇත.

ඉම්මැනුවෙල් කාන්ට් (1724 - 1804)

පාරභෞතිකවාදී, ඥාන විභාගාත්මක හා ආචාර විද්‍යාත්මක විමර්ශනය නව මඟකට හැරවූ කාන්ට් සියුම් සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් ද නිපදවා එම විෂයෙහි ද සන්ධිස්ථානයක් සලකුණු කළේ ය. කාන්ට් ආරම්භ

කළේ ශූන්‍යත්වයෙන් නො වේ. පසු ගිය පරිච්ඡේද දෙකෙහි විමසා බැලුණු වර්ධනයන් මැනවින් දැන සිටි ඔහු තම පූර්වගාමීන් මතු කොට තිබූ ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සෙවීමට තැත් කළේ ය.

කාන්ට් සෞන්දර්ය විනිශ්චය (Aesthetic Judgement) හඳුන්වන්නේ රසඥතා විනිශ්චය (Judgement of Taste) යනුවෙනි. අනතුරු ව ඔහු එහි ස්වභාවය විනිශ්චය කරයි. පළමුව ඔහු සෞන්දර්ය විනිශ්චයන් තාර්කික විනිශ්චයන්ගෙන් වෙනස් කොට සලකයි. ''මෙය රතු ය'' යන්න තාර්කික විනිශ්චයකි. මෙහි දෙනෙතට ගෝචර වන රත කිසි යම් වස්තුවක ලක්ෂණයක් සේ සලකනු ලැබේ. එහෙයින් රත යන්න මේ විනිශ්චය කරන තැනැත්තාගෙන් බාහිර වූ කිසි යම් දෙයකට අයත් වූවකි. සෞන්දර්ය විනිශ්චය මීට වෙනස් ය. එහි දී ඉන්ද්‍රියගෝචර වන දෙය අයත් වන්නේ එම විනිශ්චය පදනම් කරන තැනැත්තාට හා ඔහුට හැඟෙන සුඛයට හෝ දුඃඛයට ය. එම විනිශ්චයට පදනම් වන කරුණු අයත් වන්නේ බාහිර වස්තුවකට නො ව එම විනිශ්චය කරන තැනැත්තාට ම ය. එහෙයින් එම කරුණු ආත්මීය යි. දෙවනුව, බෙහෙවින් ම සෞන්දර්ය විනිශ්චය යනු එම විනිශ්චය කරන තැනැත්තා ලබන සරල සුඛාස්වාදය හෝ තෘප්තිය පිළිබඳ වාර්තා ය. ''මෙය ප්‍රසන්න ය'' ''මෙය ප්‍රබෝධජනකය'' වැනි විනිශ්චයෝ මෙබඳු වෙති. එහෙත් ඇතැම් සෞන්දර්ය විනිශ්චයෝ රසඥතාවෙන් කරනු ලබන ඒවා වෙති. කාන්ට් රසඥතාව යන්න නිර්වචනය කරන්නේ සෞන්දර්ය විනිශ්චය කරන මනෝ අංශය යනුවෙනි. රසඥතා විනිශ්චයේ සුවිශේෂ ලක්ෂණය නම් එයින් වාර්තා කෙරෙන තෘප්තිය ''නිෂ්කාම'' තෘප්තියක් වීම යි. මේ නිෂ්කාම නමැති සංකල්පය කාන්ට්ගේ සෞන්දර්යවාදයේ මුල්ගල වේ. සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී අපට කිසි යම් වස්තුවකින් තෘප්තියක් ඇති වූ කල්හි එය දිගට ම පවත්වා ගැනීමේ හෝ එය අයත් කර ගැනීමේ හෝ ආශාව අප තුළ ඇති වේ. රසඥතා විනිශ්චයන්හි දී ඇති වන අප වාර්තා කරන තෘප්තිය දිගට ම පවත්වා ගැනීමේ හෝ අප අයත් කර ගැනීමේ හෝ අශාවවත් මම ය මාගේ ය යනුවෙන් හෝ මගේ නො වේ ය අනුන්ගේ ය යනුවෙන් හෝ හැඟීමක් වත් අප තුළ නූපදී. නිෂ්කාම තෘප්තිය යනු මෙය යි. මේ වැදගත් අංශයෙන් රසඥතා විනිශ්චයෝ කිසි යම් දෙයක් සුඛාස්වාදජනක ය කියා හෝ නැත හොත් සාධු ය කියා හෝ කරන විනිශ්චයන්ගෙන් සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් ය. කිසි යම් දෙයක් සුඛාස්වාදජනක ය යි දැනුණු විට එහි ලා ආශාව උපදී. එහෙයින් එය සුඛාස්වාදජනක ය යි කරන විනිශ්චය තුළ එය අයත් කර ගැනීමේ ආශාව ගැබ් වේ. කිසි යම් දෙයක් සාධු හෝ හොඳ වන්නේ කිසි යම් අරමුණක් සඳහා ය. එය සාධු හෝ හොඳ ය යි කීමේ දී අප අදහස් කරන්නේ එය කිසි යම් අන් අරමුණක් සඳහා සාධු හෝ හොඳ ය යන්න යි. එහෙත් අප

කිසියම් වස්තුවක් සුන්දර සේ දකින කල්හි අපට එය අසවල් අරමුණ සඳහා සුන්දර ය යන සංකල්පය නැත. රසඥතා විනිශ්චය හුදෙක් ධ්‍යානශීලී ය යි කාන්ට් අවධාරණය කරයි. එය ඥානික (cognitive) විනිශ්චයක් නො වේ. එය දැනුමකින් උපුටා ගනු ලබන සංකල්ප සම්බන්ධ හෝ සූත්‍රගත හෝ නො කරයි. සුන්දර දේ දැකීමෙන් ඇති වන තෘප්තිය එක ම නිෂ්කාම හා නිදහස් තෘප්තිය යි.

කිසි යම් වස්තුවක් සුන්දර ය යි කියා විනිශ්චය කිරීමේ දී අපි එම සුන්දරත්වය එම වස්තුවේ ලක්ෂණයකැයි ඇඟෙන ලෙස කතා කරමු. එනමුත් ඇත්ත වශයෙන් ම එම විනිශ්චය ආත්මීය යි. සුන්දර යි යනුවෙන් අප අදහස් කරන්නේ වස්තුවේ ලක්ෂණයක් නො ව අප තුළ ම ඇති වන හැඟීමක් බැවිනි. එහෙත් අප යට කී පරිදි ඇඟෙන ලෙස කතා කරන්නේ වස්තුව අප තුළ ඇති වන සෞන්දර්යාත්මක තෘප්තිය සමග සම්බන්ධ කරන බැවිනි. එහෙත් නිෂ්කාම වන හෙයින් ඊට කිසි යම් පුද්ගලික සුවිශේෂතා හෝ රුචි අරුචිකම් පදනම් නො වේ. එහෙයින් කිසි යම් වස්තුවක් සුන්දර ය යි කීමේ දී අපි ඕනෑම කෙනෙකුට තෘප්තිය ගෙන දෙන ලක්ෂණයක් එම වස්තුව තුළ දැක්කෙමු යි සිතමු. එනම්, ඕනෑ ම කෙනෙකුට විශ්වීය වශයෙන් නිෂ්කාම තෘප්තියක් ලද හැකි ලක්ෂණයකි. එහෙයින් අපි අප කරන විනිශ්චය සෑම කෙනෙකුට ම ආරෝපණය කරමු. එය හුදෙක් අපගේ විනිශ්චයක් නො වේ. එම වස්තුව දක්නා ඕනෑ ම කෙනෙකු කරනු ඇත්තේ එම විනිශ්චය යි. අප "මෙය මට නිෂ්කාම තෘප්තියක් ගෙන දෙයි" යනුවෙන් අපුද්ගලත්වයෙන් කතා කරන්නේ එහෙයිනි. සෞන්දර්ය විනිශ්චයෙහි තාර්කික විනිශ්චයක පවත්නා වෛෂයික විශ්වීයත්වය නැත. එහි ආත්මීය විශ්වීයත්වයක් ඇත.

මෙකී අන්තර් පුද්ගල සප්‍රමාණතාව පැවතීම රසඥතා විනිශ්චයේ අසමාන ලක්ෂණය යි. එහෙයින් දැන් මතු වන ප්‍රශ්නය නම් එබඳු විනිශ්චයන් කෙසේ පැවතිය හැකි වේ ද යන්න යි: අවබෝධයෙන් හට ගන්නා කරුණු ගැබ් නො වන, හුදෙක් ආත්මීය ආස්වාදය මත රඳා පවත්නා විනිශ්චයන්ට සියලු දෙනාගේම අනුමතිය කෙසේ නම් ලැබේ ද? පුද්ගලයන් කිසි යම් වස්තුවක සෞන්දර්යය ගැන එකඟතාව ප්‍රකාශ කරමින් සෑම කෙනා ම තමාගේ විනිශ්චය නිවැරදි ය යි කියන කල්හි ඔවුන්ගෙන් එකෙකුට හෝ වරදක් සිදු වී තිබිය නො හැකි ද? මේ අතින් රසඥතා විනිශ්චය වර්ණයන්ගේ හෝ නාදයන්ගේ හෝ ඉන්ද්‍රියගෝචර ගුණයන්ගේ හෝ ප්‍රමෝදය පිළිබඳව කරනු ලබන විනිශ්චයන්ගෙන් ඉතා මත් වෙනස් ය. ඒවායින් ලැබෙන ප්‍රමෝදය එක් එක් කෙනාට අනුව වෙනස් විය හැකි ය. ජාම්බුල වර්ණය කෙනෙකුට මුදු ද සුන්දර ද වන අතර තව එකෙකුට මලානික ද නිෂ්ප්‍රාමාණික ද වේ. එක් කෙනෙකු ආස්වාදනය

කරන ගන්ධයක් තව එකෙකුට හිසරදය ගෙන දෙයි. එවැනි කරුණු සම්බන්ධයෙන් තමතමන්ගේ මතභේද ප්‍රකාශ කරන කල්හි පුද්ගලයෝ එකිනෙකාට පටහැනි නො වෙති. ඔවුන් ප්‍රකාශ කරන්නේ තමතමාට හැඟෙන ආකාරය යි. එහෙත් "මේ වස්තුව මට සුන්දර යි" යන්නෙහි අර්ථයක් නැත. එය මට සුන්දර නම් අන්‍යයන්ට ද සුන්දර විය යුතු යි. එයින් ලැබෙන තෘප්තිය නිෂ්කාම හෙයිනි.

කාන්ට්ට අනුව රසඥතා විනිශ්චයන්හි අමුතු ම අන්තර් පුද්ගල සප්‍රමාණතාවක් ඇත. ඔහු එය පොදු සප්‍රමාණතාව යනුවෙන් ද හඳුන්වයි. විශ්වීය තාර්කික විනිශ්චයන්හි මේ ලක්ෂණය පවත්නේ වෛෂයික හේතු නිසා ය. "සියලු රෝස මල්වල පෙති ඇත" ය යි කීමෙන් සෑම සාධාරණ පුද්ගලයෙකු සම්බන්ධයෙන් ම එය සත්‍යය ය යි කියවේ. එබඳු විනිශ්චයන්ට ප්‍රතිඥා වසයෙන් හේතු ගෙන හැර දැක්විය හැකි ය. එහෙයින් ඒවායේ පොදු සප්‍රමාණතාව තේරුම් ගැනීම අමාරු නො වේ. ප්‍රසිද්ධියේ කරන සාකච්ඡා මගින් හා තර්කානුකූල පරීක්ෂණ මගින් ඒවායේ පොදු සප්‍රමාණතාව උරගා බැලිය හැකි ය. එනමුදු රසික විනිශ්චයක් යනු සාරභූත වසයෙන් ම ඒක වාචක (එක් වස්තුවක් ගැන පමණක් කතා කරන) විනිශ්චයකි. එයට ඇතුළත් වන්නේ ක්ෂණික අන්තර් ඥානයකි. එහි පවතින්නේ පහත දැක්වෙන රූපය යි: "මේ රෝස මල සුන්දරය" (එවැනි ඒක වාචක විනිශ්චයන් කුලකයකින් "බොහෝ රෝස මල් සුන්දර ය" යන පොදු විනිශ්චයක් තනා ගත හැකි ය. එහෙත් එවිට එය සෞන්දර්ය විනිශ්චයක් නො ව තාර්කික විනිශ්චයක් වේ.) මේ ශුද්ධ රූපය ගන්නා එබඳු ඒක වාචක විනිශ්චයක ලක් වන ඉන්ද්‍රියගෝචර ලක්ෂණය අනන්‍ය කිරීම සඳහා පමණක් වන හෙයින් ද (මෙහි දී අවධානය යොමු වන්නේ රෝස මලක් ලෙස, වස්තුවක් ලෙස රෝස මල කෙරෙහි නො ව ඉන්ද්‍රියගෝචර වස්තුවක් ලෙස රෝස මල කෙරෙහි ය.) සුවිශේෂ කිසි යම් සාමාන්‍ය සංකල්පයක් යටතට ගෙන නො එන හෙයින් ද එම විනිශ්චය හේතු දැක්වීමෙන් තහවුරු කළ නො හැකි ය. "කිසි යම් දෙයක් සුන්දර ය යි පිළිගැනීමට කිසි ම කෙනෙකුට බල පෑම සඳහා යෙදිය හැකි නීතියක් පැවතිය නො හැකි ය."

"කිසිවෙකු මට තමාගේ කාව්‍යයක් කියවුව හොත් හෝ මා තමාගේ නාට්‍යයක් බැලීමට ගෙන ගිය හොත් එම කෘති මගේ රුචියට නො ගැළපේ නම් ඔහු තම කෘතියේ සෞන්දර්යය සාධනය කිරීම සඳහා නූතන හා පුරාතන විචාරකයන් ඉදිරිපත් කොට තිබෙන සියලුම නීති ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. මට නො සතුට ගෙන දෙන ඇතැම් ඡේද සෞන්දර්යය පිළිබඳව මේ ලේඛකයන් දක්වා ඇති විශ්වීය වසයෙන් පිළිගැනී තිබෙන නීතිවලට මැනවින් අනුකූල විය හැකි ය. එහෙත් මම දෙකන් වසා ගනිමි; කිසිම තර්කයකට ඇහුම්කන් නො දෙමි. මම විචාරකයන්ගේ මේ නීති බොරු ය

යි කියා හෝ යටත් පිරිසෙයින් ප්‍රශ්නයට ගෝචර වී තිබෙන කරුණ නො යෙදේ ය යි කියා හෝ කල්පනා කරමි. මගේ විනිශ්චය ප්‍රාගනුභූත හේතු මත රැඳවිය යුතු ය යි මම නො පිළිගනිමි.''

අවසාන වශයෙන් අපට කළ හැක්කේ කෘතියට මුහුණ පෑම පමණක් හෝ අන්‍යයන් ලවා එයට මුහුණ පෑවීම පමණි. විනිශ්චය කරනු ලබන්නේ කෘතිය පමණක් සලකා බැලීමෙන් වන හෙයිනි. එහෙත් කරනු ලැබූ කල්හි විනිශ්චය අරුම පුදුම ලෙස සෑම දෙනාට ම සත්‍ය විය යුතු ය යි සැලකේ. මෙය සිදු වන්නේ කෙසේ ද? කාන්ට් මෙය පහදාලන්නේ පහත දැක්වෙන අයුරිනි:

සෞන්දර්යාත්මක තෘප්තිය හෙවත් සෞන්දර්ය ආස්වාදය සෑම දෙනා තුළ ම තිබේ ය යි අප දන්නා මනසේ කිසි යම් තත්වයකින් ඇති වේ ය කියා හෝ එම තත්වය එම තෘප්තියට පදනම් වේ ය කියා හෝ කිව හැකි නම් එවිට සෞන්දර්ය විනිශ්චයෙහි විශ්වීයත්වයක් ඇතැයි යන්න ඔප්පු කළ හැකි ය. මේ සඳහා මේ විනිශ්චයෙහි කිසි යම් සුවිශේෂ ඥානයක් සමග නො ව පොදුවේ ඥානය සමග කිසි යම් සම්බන්ධයක් පවතිතැයි පෙන්විය යුතු වේ. සියලු ම බුද්ධිමත් පුද්ගලයන්ට ඥානනය කළ හැකි ය. ඒ සඳහා මනෝ අංශ දෙකක් සම්බන්ධ කිරීමේ හැකියාව අවශ්‍ය වේ. එකක් නම් පරිකල්පනය යි. එය බහුවිධ ඉන්ද්‍රිය අන්තඃකරණයන් එක් රැස් කරයි. දෙවැන්න නම් අවබෝධය යි. එය මෙකී ඉන්ද්‍රියගෝචර නිරූපණ සංකල්ප මගින් එකමුතු කරයි. සුවිශේෂ ඥානන ක්‍රියාවල දී සුවිශේෂ ඉන්ද්‍රියගෝචරතා සුවිශේෂ සංකල්ප සමග සම්බන්ධ කිරීම සිදු වේ. මෙහි අර්ථය නම් ඒවායෙහි දී පරිකල්පනය හා අවබෝධය අතර නිශ්චිත සබඳතාවක් අවශ්‍ය වේ යන්න යි. එහෙත් මේ ඥානන ක්‍රියා අවිනිශ්චිත සාමාන්‍ය සබඳතාවක්, මෙකී ඥානක අංශ දෙක අතර පවත්නා සුසංවාදයක් පූර්වාපේක්ෂා කරයි. විවේකීව සිටින විට, බරපතළ ලෙස ඥානනය ලැබීමේ කාර්යයට යොමු නො වී සිටින විට මේ මනෝ අංශ දෙකට ඥානනයෙන් ඉවත් වී සිටිය හැකි ය. එවිට ඒ දෙකට සුවිශේෂ ඉන්ද්‍රියගෝචරයන්ට හෝ සුවිශේෂ සංකල්පවලට නො බැඳී තම තමා අතර පවත්නා සුසංවාදය ආස්වාදනය කළ හැකි ය. එවිට අමුතු ම මානසික තත්වයක් උපදී. එහි දී මේ මනෝ අංශ දෙක නිදහසේ දෙන ලද ඉන්ද්‍රියගෝචර ලක්ෂණයකට සම්බන්ධව, පොදුවේ ඥානනයකට සම්බන්ධව ක්‍රියාත්මක වේ. මෙවිට මනස මේ මනෝ අංශ දෙකේ සුසංවාදය තීව්‍ර ලෙස වින්දනය කරයි. සෞන්දර්ය ආස්වාදය යනු මේ වින්දනය යි. අප සුන්දර ය යි විනිශ්චය කරන වස්තුව වනාහි මේ මානසික බල ශක්තීන් දෙකේ වඩාත් ජීවමාන ක්‍රියාකාරීත්වය ඇති කරන්නා වූ ද ඒවායේ සුසංවාදය පිළිබඳ තීව්‍ර දැනීමක් ඇති කරන්නා වූ ද රූපයකින් හෝ පටිපාටි මූලධර්මයකින් හෝ යුක්ත වූ වස්තුවකි. සියලු ම බුද්ධිමත්

පුද්ගලයන්ට මේ කොන්දේසි යටතේ මෙකී මානසික තත්වය ඇති කර ගත හැකි හෙයින් ඔවුහු සියල්ලෝ ම එක ම සෞන්දර්යය ආස්වාදය කරති.

අනතුරුව කාන්ට් ඉහත සඳහන් කළ පටිපාටිය පිළිබඳ මූලධර්මය විශ්ලේෂණය කරයි. කිසි යම් වස්තුවකට එකී සුවිශේෂ නිෂ්කාම හා සියලු දෙනාට ම ලබා ගත හැකි තෘප්තිය සම්පාදනය කිරීමට හැකියාව ගෙන දෙනු ලබන්නේ මේ මූලධර්මය විසිනි. වස්තුවක් පිළිබඳ සංකල්පය වස්තුවට පෙර පවතින කල්හි හා එම වස්තුවේ නිෂ්පාදනය තුළට ඇතුළත් වන කල්හි එම වස්තුව අරමුණකි. මෙලෙස කාන්ට් "අරමුණක් නැති අරමුණ" යන සුප්‍රකට වාක්‍යාංශය ඉදිරිපත් කරයි. කලා කෘතියෙහි ඇත්තේ මෙබඳු අරමුණකැයි ඔහු පවසයි. කලා කෘතියෙහි විශේෂ ලක්ෂණ පිළිබඳ මෙසේ දක්වන වෙනසෙහි ගැටලු ඇත. මෙය ප්‍රතිවිරෝධයකට සමාන වෙයි: වස්තුව අවශ්‍යයෙන් ම අරමුණක් සඳහා අදහස් කොට තිබීම අවශ්‍ය නැත. එහෙත් අපට එය අරමුණක් සඳහා තැනුවක් ය යි සැලකිය හැකි ය.

වස්තුවකට අරමුණක් තිබේ ය යි විශ්වාස කිරීම එක් දෙයකැයි ද එයට අරමුණක් තිබෙන්නාක් මෙන් සැලකීම වෙනත් දෙයකැයි ද අපට කිව හැකි ය. එසේ නැත හොත් වස්තුවේ අරමුණක් නැතැයි ද එනමුත් එහි සුසංවාදය හා සමස්ත භාවය එය අරමුණක් සඳහා සැදූවක් ලෙස පෙනී යාමට සලස්වතැයි ද අපට කිව හැකි ය. යටත් පිරිසෙයින් එය තේරුම් ගැනීම සඳහා තැනුවක් ලෙස පෙනී යයි. මෙලෙස කාන්ට්ට අනුව රසඥතා විනිශ්චය අරමුණු සහිත බව සමග සම්පව බැඳී ඇත; එහෙත් එය සුවිශේෂ අරමුණු සමග කිසි සේත් ම සම්බන්ධ නැත. එසේ සම්බන්ධ වන්නේ නම් එය නිෂ්කාම නො වන බැවිනි. අපට සෞන්දර්යාත්මක තෘප්තිය ගෙන දෙන්නේ වස්තුවක අපට ඉන්ද්‍රියගෝචර වන ආකාරයෙහි දක්නා ලැබෙන හුදු අරමුණු සහිත බවේ රූපය යි.

ඉන්ද්‍රියගෝචර වන දෙයෙහි රූපික අරමුණු සහිත බව පිළිබඳ අනුභූතිය පරිකල්පනය හා අවබෝධය යන මනෝ අංශ දෙකේ නිදහස් සුසංවාදී ක්‍රියාකාරිත්වය දනවයි. මෙහි දුෂ්කරතාවක් ඇත. සෞන්දර්යාත්මක සංජානනයේ දී අප සම්පූර්ණයෙන් ම වස්තුවෙහි නිමග්න වී ඇත් නම් පරිකල්පනයට කෙසේ නම් එම නිදහස් ක්‍රියාකාරීත්වයෙහි නිරත විය හැකි ද? අරමුණු රහිත අරමුණ යන සංකල්පය මීට විසඳීම සපයයි: පරිකල්පනය ආකෘතික වශයෙන් තෘප්තිජනක වස්තුව තුළ තමා ම ප්‍රකාශයට පත් වී තිබෙනු හඳුනා ගනී. එනම්, තමා ම මෙය නිර්මාණය කරන්ට තිබුණේ ය කියා හෝ තමා ම මෙය නිර්මාණය කළේ නම් කෙතරම් හොඳ ද කියා හෝ එයට හැඟී යයි.

වස්තුවක රූපය දක්නා කල්හි පරිකල්පනය හා අවබෝධය යන මනෝ අංශ දෙකේ සුසංවාදය එහි ගැබ් වී තිබෙන බවක් හැඟී යයි. නිෂ්කාම

සෞන්දර්ය සුඛාස්වාදය යනු එම ද්‍රුසංවාදය පිළිබඳව ඇති වන මේ හැඟීම ම යි. එබඳු මානසික තත්වයක් සුවිශේෂ උනන්දුවකට තුඩු දෙයි. එම මානසික තත්වය පවත්වා ගැනීමේත් සෞන්දර්ය පිළිබඳ ධ්‍යානනයෙහි රැ දී සිටීමේත් ආශාව ජනිත වෙයි. ඊට හේතුව එසේ කරන විට මේ ධ්‍යානනය ශක්තිමත් වී පුනර්ජනනය වීම යි. එහෙත් අප ලබන සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය කිසි විටක වසඟ වීමෙන් හෝ මනෝ භාවයකින් හෝ ඇති වන සුඛාස්වාදයට සම්බන්ධ බවක් මෙයින් ගම්‍ය නො වේ. චිත්‍රයක දී වර්ණවලින් ලබන්නාක් බඳු ඉන්ද්‍රියගත වින්දනය සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදයට පිටුබල විය හැකි නමුදු එය සෞන්දර්ය සුඛාස්වාදය නො වේ. ඊට හේතුව සෞන්දර්ය සුඛාස්වාදයට ගෝචර වන්නේ රූපය විනා ගුණ නො වීම යි. රූපය යනු දෘශ්‍ය වස්තුවල ව්‍යුහයකි; එසේ නැත හොත් සංගීතය මෙන් කලාත්මක සන්තතියකි. එනමුත් සුන්දර වස්තු සුන්දර නො වන වස්තුවලින් වෙන් කරන වෛෂයික, විධිමත් නීතියක් පැවතිය හැකි බවක් මෙයින් අදහස් නො වේ. එවැන්නක් සොයා ගත නො හැකි ය. අනුභූතිවාදීන් සිතූ පරිදි සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය යනු ආනුභූතික දෙයක් නම්, ආභ්‍යන්තරික හෝ බාහිර ඉන්ද්‍රියක උත්තේජනය වීමක් නම් එබඳු නීති සෙවීමක් කළ හැකි ය. එසේ නමුදු සෞන්දර්යය ඇති වීම සඳහා එයින් සොයා ගන්නා නීතිය බල පෑ හැකි වුවත් එය අනිවාර්ය නො වේ. අනික් අතින් බුද්ධිවාදීන් සිතූ පරිදි සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය කිසි යම් සංකල්පයක් මත රඳා පවතින්නේ නම් එබඳු නිර්ණායකයක් ප්‍රාගනුභූතව නිර්ණය කොට ගෙන සුන්දර වස්තු වෙන් කිරීමට බුද්ධියෙන් යොදා ඒවායේ සෞන්දර්යය පෙන්වා දීමට පරිභණය කළ හැකි ය. එනමුත් සෞන්දර්යාත්මක සුඛාස්වාදය ඉන්ද්‍රියගෝචර හෝ බුද්ධිමය හෝ දෙයක් නො ව වෙනත් දෙයකි.

සෞන්දර්යයෙහි තෘප්තිය සමඟ අනිවාර්ය සම්බන්ධයක් ඇතැයි කාන්ට් පවසයි. අප කිසි යම් වස්තුවක් සුන්දර ය යි පැවසුව හොත් එයින් අපට තෘප්තියක් ලැබී ඇතැයි අනිවාර්යයෙන් ම ගම්‍ය වෙයි. එහෙත් රසඥතා නිශ්චයක් කරන කෙනෙකුට අන් සියලු දෙනා ම තම විනිශ්චයට එකඟ වෙතැයි සහතික විය නො හැකි ය. කිසි යම් රසඥතා විනිශ්චයකින් කියවෙන්නේ අන් සෑම දෙනා ම ඊට එකඟ විය යුතු බව ය; එනම්, එම විනිශ්චය අනුමත කොට ඊට ගෝචර වූ වස්තුව සුන්දර ය යි පිළිගත යුතු බව ය. එහෙත් එම වස්තුව තමාගේ ම පරිකල්පනය හා අවබෝධය යන මනෝ අංශ සමඟ නිවැරදි ලෙස සම්බන්ධ කරන සෑම දෙනා තුළ ම එකඟත්වයක් ඇති වෙතැයි අපේක්ෂා කළ හැකි ය. මෙලෙස සෞන්දර්ය විනිශ්චය තුළ ගම්‍යමානාර්ථයෙන් ගැබ් වන අන්‍යයන් ද ඊට එකඟ විය යුතු ය යන්න අපගේ මනෝ අංශවල නිදහස් ක්‍රියාකාරීත්වයෙන් හට ගන්නා

මානසික තත්වය සියලු ම දෙනා තුළ ඇතැයි අපේක්ෂා කරයි.

සෞන්දර්යයෙහි හා උත්කෘෂ්ටතාවෙහි පොදු ලක්ෂණ දෙකක් ඇත: (1) ඒ දෙක ම සෞන්දර්ය විනිශ්චයන්ට විශේෂණ විය හැකි ය. "මෙය සුන්දර යි" හෝ "මෙය උත්කෘෂ්ටයි" යනුවෙන් ඒවා විශේෂණ කොට අපට සෞන්දර්ය විනිශ්චයන් කළ නො හැකි ය. රූපය අතින් මේ විනිශ්චයන් ඒකාර්ථවත් ය. එනම්, ඒවා විනිශ්චය කරන තැනැත්තාගේ ප්‍රතිචාරය පමණක් වාර්තා කරයි. එහෙත් අන් සියල්ලන් ම එයට එකඟ විය යුතු ය යන අදහස එහි ගැබ් වෙයි. (2) ඒවා ස්වායත්තව ම සුඛාස්වාදය ගෙන දෙයි. එම සුඛාස්වාදය ආභ්‍යන්තර හෝ බාහිර ඉන්ද්‍රියක් මත වත් අවබෝධයේ නිශ්චිත සංකල්පයක් මත වත් රඳා නො පවතී. එහෙත් සෞන්දර්යය හා උත්කෘෂ්ටතාව අංශ දෙකකින් එකිනෙකින් වෙනස් වෙයි: (1) සෞන්දර්යය රූපය සමග සම්බන්ධ බැවින් වස්තුවක සීමිතත්වයට සම්බන්ධ වෙයි: මේ අතර උත්කෘෂ්ටතාව අසීමිතත්වය පිළිබඳ අත්දැකීම සමග බැඳේ. (2) සෞන්දර්යය වස්තුවක අරමුණු සහිත බව මත රැඳේ. එනම්, කිසි යම් වස්තුවක් අරමුණු සහිත ලෙස පෙනී යෑම නිසා අපි එය සුන්දර ය යි කියමු. මේ අතර අප තුළ උත්කෘෂ්ටතාව ජනිත කරන්නේ අපගේ පරිකල්පනයට උසුලන්ට බැරි තරම් බරක් දී එයට ප්‍රචණ්ඩකම් කරන්නාක් සේ පෙනෙන වස්තු ය. අප නිරීක්ෂණය කොට සුන්දර ය යි කියන අරමුණු සහිත බව ස්වභාව ධර්මය පිළිබඳ අපගේ සංකල්පය පොහොසත් කරයි. එසේ කරන්නේ එම අරමුණු සහිත බව හුදෙක් යාන්ත්‍රිකව ඇති වූ දෙයක් නො ව කලාවට සමාන දෙයකැයි හැඟවීමෙනි. එහෙත් උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ හැඟීම උපදවනු ලබන්නේ මහත්වය, ආකූලත්වය, පිළිවෙළක් නැතිකම යන සංකල්ප විසිනි. එය සෞන්දර්යය යන සංකල්පය තරම් වැදගත් හෝ පොහොසත් හෝ නො වේ.

අප උත්කෘෂ්ටත්වය යි කියන්නේ පරම වශයෙන් ම දැවැන්ත වූ දෙය යි. එය සමග සසඳන විට අන් සියල්ලක් ම අල්ප ය. එය අපගේ අනුභූතිය ඉක්ම පවතී.

විශාලත්වය පිළිබඳව කරනු ලබන එක්තරා තක්සේරුවක් කාන්ට් "සෞන්දර්යාත්මක තක්සේරුව" යනුවෙන් හඳුන්වයි. එහි දී පරිකල්පනය ඉන්ද්‍රියගෝචර වන සමස්තය එක් විට සම්පූර්ණයෙන් ම ග්‍රහණය කිරීමට තැත් කරයි. මේ ග්‍රහණය කිරීමේ හැකියාවට උපරිම සීමාවක් ඇත. මේ හැකියාව අන්තයට ම වෙහෙසට පත් කරන, පරිකල්පනයේ එක් විට ග්‍රහණය කිරීමේ හැකියාව ඉක්මවීමට තර්ජනය කරන වස්තුවල පරම විශාලත්වයක් ඇත. ඒවා අපරිමිත සේ දිස් වේ . දකින විට අපරිමිතත්වය පිළිබඳ අදහස ඇති කරන ස්වභාවධර්මයේ වස්තු උත්කෘෂ්ට යැයි කාන්ට් පවසයි. කිසියම් වස්තුවක මහත් වය දැක එය ග්‍රහණය කිරීමට ප්‍රයත්න

දරා පරිකල්පනය එහි උපරිම සීමාවට ක්‍රියාත්මක වී එය ග්‍රහණය කළ නො හැකි වූ විට ඇති වන හැඟීම උත්කෘෂ්ටතාව පිළිබඳ හැඟීම යි. උත්කෘෂ්ට වස්තුවල මහත්වය දැක සම්පූර්ණයෙන් ආරක්ෂිතව සිටින කල්හි වුවත් අපට භීතියක් හැඟෙයි. විදුලි කෙටීමේ දී හා හෙණ පිපිරීමේ දී මෙනි. මේ භීතිය උත්කෘෂ්ටතා ආස්වාදයට ඇතුළත් ය.

වෛෂයික විඥානවාදය

කාන්ට්ගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව එය වෙත අලුත් අංශවලින් වර්ධනය කිරීමේ හැකියාව ඇති මනසක් නො පමාව ම ඇදී ආවේ ය. එනම් ෆ්‍රීඩ්‍රික් ශිලර් (1759-1805) ගේ මනස ය. ඔහු කාන්ට්ගේ කෘති මැනවින් කියවී ය. ඔහුගේ අවධානයට විශේෂයෙන් ම යොමු වූයේ කාන්ට්ගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ කෘතිය යි. එයින් උපුටා ගත් කාන්ටියානු අදහස් ඔහු ෆික්ටේගේ ද ගතේගේ ද අදහස් සමග බද්ධ කළේ ය. 1792 හා 1796 අතර කාලයේ දී ඔහු සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ ලිපි මාලාවක් ම නිපදවී ය.

ප්ලේටෝගෙන් පසු කිසිවෙකු එතරම් බැරෑරුම් ලෙස මතු නො කළ ප්‍රශ්නයක් ශිලර් මතු කළේ ය: මානව ජීවිතය හා සංස්කෘතිය තුළ කලාවේ අවසාන කාර්යභාරය කුමක් ද?

ශිලර් මේ ප්‍රශ්නයේ විසර්ජනය ආරම්භ කරන්නේ මිනිසාගේ තත්වයන් දෙකක් සංසන්දනය කිරීමෙනි. ඉන් පළමු වැන්න නම් ස්වාභාවික හෝ ඓන්ද්‍රියක තත්වය යි. මිනිසා පළමු කොට මේ තත්වයේ දී ප්‍රාදුර්භූත වෙයි. දෙවැන්න නම් බුද්ධිමය හෝ සදාචාරාත්මක තත්වය යි. මෙය මිනිසා විසින් තමාගේ නිදහසින් බිහි කරනු ලබන තත්වයකි. ශිලර් මේ තත්වයන් අතර සබඳතා ඉතා සියුම් ලෙස වර්ධනය කරයි. ඇතැම් අංශ අතින් මේ දෙක එකිනෙකට ප්‍රතිවාදී ය. එහෙත් මිනිසා පතන උච්චතම සදාචාරය ඔහුට ලබා ගත හැක්කේ මේ ඉන්ද්‍රියමය ස්වභාවය නිෂේධනය කිරීමෙන් නො ව එය උච්චතර සංශ්ලේෂණයක් කරා ගෙන යෑමෙන් පමණි. තමා තුළ ම මානුෂිකත්වය (එනම්, තමාගේ පරමාදර්ශී ස්වභාවය) සාක්ෂාත් කර ගැනීම සඳහා පුද්ගල මිනිසා තමාගේ විවිධ බලශක්තීන්ගේ සුසංවාදයක් සාදා ගත යුතු ය. එහෙත් තමා අවට නරඹන ශිලර්ට නො පවත්නා ලෙස පෙනෙන්නේ මේ සුසංවාදය ම යි. දේශපාලන නිදහසත් පැහැර ගත නො හැකි අයිතිවාසිකමුත් පිළිබඳ අදහස කෙතරම් පැතිරී ඇද්ද යත හොත් මිනිසාට තමා ම පාලනය කර ගත හැකි ය. එසේ නමුත් මිනිසා තුළ තිබෙන සදාචාර ඊනමිද්ධය එම අවස්ථාව පැහැර හරී. තව ද සංස්කෘතියේ වර්ධනය ම මානුෂික ස්වභාවය තුළ ගැඹුරු බණ්ඩනයක් ඇති කර ඇත. මිනිසුන් විවිධ කර්තව්‍යයන්හි, කුශලතාවන්හි හා අභිලාෂයන්හි වෙන වෙන ම විශේෂ ඥානය ලැබීමෙන් තොරව ශිෂ්ටාචාරයට වර්ධනය

විය නො හැකි තත්වයක් උදා වී ඇත: "මිනිසාගේ බහුවිධ හැකියාවන් වර්ධනය කිරීමට ඒවා එකිනෙකට පටහැණිව පිහිටුවීම විනා වෙනත් මඟක් නැත." එහෙත් මේ තත්වයෙහි ප්‍රතිඵල ඉතා දරුණු විය හැකි ය. ශිලර් ඒවා මෙලෙස විස්තර කරයි:

"රාජ්‍යය ද පල්ලිය ද නීතිය හා චාරිත්‍ර ද දැන් එකිනෙකින් බිඳී වෙන් වී ඇත. ආස්වාදය ශ්‍රමයෙන් ද මාර්ග අරමුණුවලින් ද ප්‍රයත්නය ප්‍රතිලාභයෙන් ද කැපී වෙන් වී ඇත. සමස්තයේ කුඩා තනි කැබැල්ලකට සදාකාලිකව බැඳී සිටින මිනිසා කැබැල්ලක් බවට ම පත් වී ඇත. තමා කරකවන රිය සකේ ඒකාකාරී නාදයෙන් සදා කල දෙසවන් පිරවී සිටින ඔහු කිසි කලෙක තම පැවැත්මෙහි සුසංවාදය වර්ධනය නො කරයි. තම ස්වභාවය මත මානුෂිකත්වය මුද්‍රා තබා ගනු වෙනුවට ඔහු තම රැකියාවේ, විද්‍යාවේ මුද්‍රාව බවට පත් වෙයි."

දැන් මතු වන ප්‍රශ්නය නම් සමාජයේ ද මිනිසාගේ ස්වාත්මයේ ද සිදු වී තිබෙන හා සිදු වන මේ කැබිලිති වීම ජය ගන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. පුද්ගලයාගේ ස්වභාවයත් රාජ්‍යයේ ස්වභාවයත් කෙතරම් සමීප ව බැඳී ඇතැයි ද කිව හොත් ඒ දෙක පිරිසිදු කොට මීට විසඳුමක් සෙවීමට තැත් කළ නො හැකි ය:

"මේ අරමුණ සඳහා අප රාජ්‍යය විසින් අපට සපයා නො දෙන කිසි යම් උපකරණයක් සොයා ගෙන එය පරිහරණය කොට කිසි ම දේශපාලන දූෂණයකට හසු නො වී පැහැදිලිව ද නිර්මලව ද පවත්නා දිය උල්පතක් විවර කළ යුතු ය. මේ උපකරණය නම් ලලිත කලා ය."

මෙය කලාවට හා සෞන්දර්යයට පවරනු ලබන අතිදැවැන්ත කර්තව්‍යයක් බව ශිලර් දනී. කලාවට මේ කර්තව්‍යය භාර දිය හැකි දැයි සැක දනවන ඓතිහාසික සාක්ෂ්‍ය සමුදායක් ඔහුට සිහිපත් වෙයි. සෞන්දර්යය අවධානය ඇද ගන්නේ යථාර්ථයට නො ව මතු පිටට හා දෘශ්‍යමානයට විය හැකි ය; සක්‍රිය ලෙස සමාජය කෙරෙහි කැප වීමට වඩා සුඛාස්වාදයට විය හැකි ය. තව ද:

"ඉතිහාසයේ කලාව වැජඹුණා වූ ද රසඥතාව පැතුරුණා වූ ද සෑම යුගයක දී ම මනුෂ්‍යත්වය පිරිහුණු තත්වයක පැවතුණි. මහජනයා අතර පැතිර ගිය සෞන්දර්යාත්මක සංස්කෘතියක් උසස් මට්ටමක පැවතුණා වූ ද එය දේශපාලන නිදහස හා සිවිල් සද්ගුණය සමග එකට ගමන් ගත්තා වූ ද කිසි ම යුගයක් නැත."

එහෙත් මේවා හුදෙක් ආනුභවික කරුණු ය. කලාව වර්ධනය වන විට සමාජය අනිවාර්යයෙන් ම පිරිහෙතැයි කිව නො හැකි ය. එය අහම්බෙන් සිදු වන්නක් විය හැකි ය. කලාව පිළිබඳව කරන අනුභූතිය ඉක්මවූ අධ්‍යයනයක් මගින් ඉහත නිදසුන් ප්‍රතික්ෂේප කළ හැකි ය. එනම්, කාන්ට්

කළ පරිදි, සෞන්දර්යය පිළිබඳ ශුද්ධ බුද්ධිමය සංකල්පයක ප්‍රාගනුභූත පදනම් සෙවීමෙන් එසේ කළ හැකි ය. මේ සඳහා සෞන්දර්යය මනුෂ්‍යත්වයේ අවශ්‍ය කොන්දේසියක් බව පෙන්වා දිය යුතු ය.

මිනිසා තුළ මූලික ප්‍රේරණ, ආවේග දෙකක් ඇත: (1) ඉන්ද්‍රියමය ආවේගය. මෙය අප ස්වභාව ධර්මයට බැඳ තබයි; පැවැත්මේ යථාර්ථවත්; බව ද අපගේ සංජානනවල කිසි යම් අන්තර්ගතයක් ද අපගේ ක්‍රියාවල කිසි යම් අරමුණක් ද තිබිය යුතු යැයි බලවත් ලෙස ඉල්ලා සිටී. (2) ආකෘතික ආවේගය. මෙය නම් අනිකක් නො ව මිනිසාගේ නිදහස් බුද්ධිමය ආත්මය මිනිසා ප්‍රකාශයට පත් වන විවිධ ආකාරයන් තුළට සුසංවාදය ගෙන ඒමේ ඉල්ලීම යි. මේ ආවේග දෙක එකිනෙකට පටහැනි ය. ඒ දෙක අපගේ ආත්මය ක්ෂය කරන බවක් පෙනේ. එසේ නම් මේ දෙකේ ම වැදගත්කම නො සිඳී පවතින අයුරකින් අප මානුෂික ස්වභාවයෙහි එකමුතුව යළි පිහිටුවන්නේ කෙසේ ද? මින් එකක් අනික සඳහා කැප කළ හොත් මිනිසා තම මානුෂිකත්වය සාක්ෂාත් කර නො ගනී. එහෙයින් දෙක ම රඳවා ගත යුතු ය. මිනිසාට මේ දෙවැදෑරුම් අත්දැකීම එක විට ම ලැබේ නම්, එක විට ම ඔහු තමාගේ නිදහස ගැන දැනුවත් ද තමාගේ පැවැත්ම ගැන සංවේදී ද වන්නේ නම්, එක විට ම ඔහුට තමා ද්‍රව්‍යය ලෙස හැඟී අධ්‍යාත්මය ලෙස ද දැනෙන්නේ නම් එබඳු අවස්ථාවල දී පමණක් ඔහුට තමාගේ මානු- ෂිකත්වයට පරිපූර්ණ ලෙස හැඟේ. ඔහුට මේ අන්තර්ඥානය ගෙන දෙන වස්තුව ඔහුගේ පරිපූර්ණ ඉරණමේ සංකේතයක් වනු ඇත.

ඉන්ද්‍රියමය හා ආකෘතික යන ආවේග දෙක ම උච්චතර මට්ටමකට එසවෙන සංශ්ලේෂණයක් මගින් සමතික්‍රමණය කිරීම ශිලර් ක්‍රීඩා ආවේගය යනුවෙන් හඳුන්වයි. ඉන්ද්‍රියමය ආවේගය තම විෂය වශයෙන් ජීවය පතන හෙයින් ද ආකෘතික ආවේගය තම විෂය වශයෙන් හැඩය පතන හෙයින් ක්‍රීඩා ආවේගය "සජීව හැඩයට" ප්‍රතිචාර දක්වයි. මෙහි "සජීව හැඩය" නම් අන්‍යයන් සෞන්දර්යය යනුවෙන් හඳුන්වන දෙය යි.

මෙලෙස ශිලර්ට අනුව සෞන්දර්යය යනු වෛෂයික ගුණයකි. එය අප තුළ නො ව බාහිර වස්තු තුළ පවත්නා ගුණයකි. එය වස්තුවල දෘශ්‍යමානයෙහි පවතින්නකි; ඉන්ද්‍රියගෝචර වස්තු තුළ දක්නා ලැබෙන්නකි. කාන්ට් පැවසුවේ සෞන්දර්යය යනු අප තුළ ඇති වන හැඟීමකි කියා ය. ශිලර් මෙය වෙනස් කරයි . සෞන්දර්යය යන පදයෙහි කාන්ට් කියූ ආත්මීය අර්ථය පවතින නිසා ද පරිහරණය නිසා එහි අර්ථය පටු වී සෞන්දර්ය විද්‍යා ක්ෂේත්‍රය සීමා සහිත වී පවතින නිසා ද එම පදය බැහැර කළ යුතු ය යි වරෙක ඔහු යෝජනා කළේ ය.

ක්‍රීඩාව ගැන කථා කරන කල්හි ශිලර් සිතෙන්නේ කාන්ට් විසින් විස්තර කරන ලද පරිකල්පනය හා අවබෝධය යන මනෝ අංශ දෙකේ

ද්‍රුසංවාදය ගැන යි. එහෙත් ඔහු මෙයට ඉමහත් අන්තර්ගතයක් ගෙන දෙයි. ඔහු කලාව සාමාන්‍ය අර්ථයෙන් මිනිසාගේ ක්‍රීඩාවන්ගේ මට්ටමට හෙළීමට අදහස් නො කරයි. ඔහු මේ ද්‍රුසංවාදය තුළ උච්චතර ආධ්‍යාත්මික සංශ්ලේෂණයක් දකී. සෞන්දර්යයේ ලක්ෂණය එය යි. "මිනිසා ක්‍රීඩා කරන්නේ ඔහු වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් ම මිනිසෙකු වන කල්හි පමණි. ඔහු සම්පූර්ණයෙන් ම මිනිසෙකු වන්නේ ක්‍රීඩා කරන කල්හි පමණි. මෙලෙස අප නිදහස කරා සැපත් වන්නේ සෞන්දර්යය හරහා ය." සෞන්දර්යය හරහා අපි අපගේ මානුෂිකත්වය, එනම්, මිනිසුන් වසයෙන් අපගේ පරමාදර්ශය සාක්ෂාත් කරමු "බුද්ධිය මෙසේ විධාන කරයි: මානුෂිකත්වය පවතීවා! එසේ විධාන කළ සැණින් ම එය පහත දැක්වෙන නිගමනය නිවේදනය කරයි. එහි සෞන්දර්යය වේවා!"

සෞන්දර්යය විසින් ක්‍රීඩා ආවේගය උත්තේජනය කරනු ලැබීමෙන් හට ගන්නා අනුභූතියේ ස්වභාවය පිළිබඳව ශිලර් වැදගත් කරුණු කීපයක් සඳහන් කරයි: පරිපූර්ණ සෞන්දර්ය අනුභූතියේ දී අපි එක විට ම පූර්ණ විශ්‍රාන්තියටත් අත්‍යන්ත චලනයටත් පත් වෙමු. එහි ප්‍රතිඵල වසයෙන් අරුම පුදුම මනෝභාවයක් හට ගනී. එය පැහැදිලි කිරීමට සංකල්පයක් හෝ භාෂාවක් හෝ නමක් හෝ නැත. එහෙත් එම අනුභූතියේ දී එක් විට ම ශිථිලතාවත් දෘඪතාවත් යන දෙක ම ඇති වන හෙයින් ඇතැම් අනුභූති වඩාත් ද්‍රවත්වය දෙසට ද අතික්වා උද්යෝගය දෙසට ද නැඹුරු වෙයි. "උත්තරීතම ආස්වාදය ගෙන දෙන කලාව පමණක් නිර්ව්‍යාජ ය. උත්තරීතම ආස්වාදය යනු තමාගේ සියලු ම ශක්තීන් සජීව ලෙස ක්‍රීඩාවෙහි නිරත වීමෙන් අධ්‍යාත්මය ලබන නිදහස යි." සෞන්දර්යානුභූතිය යනු මෙය යි.

ශිලර්ගේ සෞන්දර්ය න්‍යායෙහි ඔහු නො විසඳූ සංශයක් ගැබ් වේ. එනම්, සෞන්දර්යානුභූතිය හුදෙක් ාවනත් දෙයක් කරා යන සංක්‍රාමික එකක් ද, එසේ නැත හොත් සැබවින් ම පරිසමාප්ත එකක් ද යන්න යි. ඔහු පටන් ගත්තේ පහත දැක්වෙන සංස්කෘතික ප්‍රශ්නයෙනි: මිනිසාට ඉන්ද්‍රියාත්මක තත්වයේ සිට බුද්ධිමය තත්වයට සංක්‍රමණය විය හැක්කේ කෙසේ ද? ඔහුගේ එක් ප්‍රධාන තර්කයක් නම් කලාව මෙය කිරීමේ හැකියාව ගෙන දෙයි යන්න යි. කලාව එම හැකියාව ගෙන දෙන්නේ අතර මැදියෙකු වසයෙන් ක්‍රියා කරමින් ය. එනම්, මේ දෙක ම ඒකාබද්ධ කරන අතරමැදි තත්වයක් ලෙස ක්‍රියා කරමින් ය. කලාව මෙය අර්ධ වශයෙන් සිදු කරන්නේ "ධ්‍යානනය" ඉගැන්වීමෙනි. ධ්‍යානනය නිසා පර්යාලෝචනය කළ හැකි වේ. මෙලෙස කලාව දෘශ්‍යමානයෙන් ප්‍රමෝදය ලැබීම, ඉන්ද්‍රියගෝචර ලෝකය ප්‍රතික්ෂේප නො කර එයින් විවික්ත වීම දිරි ගන්වයි. "එහෙයින් කිසි යම් පුද්ගලයෙකු ශුද්ධ දෘශ්‍යමානය නිෂ්කාමව හා නිදහස්ව ආස්වාදය කරන බවට සලකුණු දුටු කල්හි අපට ඔහුගේ ස්වභාවයෙහි විප්ලවයක් ඇති

වී ඇතැයි ද ඔහු තුළ මනුෂ්‍යත්වයේ සැබෑ ආරම්භයක් හට ගෙන ඇතැයි ද අනුමාන කළ හැකි ය.'' සෞන්දර්යය ''මානව සංහතියට ඉන්ද්‍රිය සංවේදනයේ සිට චින්තනය කරා සංක්‍රමණය වීමට මග පාදයි. ඉන්ද්‍රියාත්මක මිනිසා බුද්ධිමය කිරීමට නම් පළමුව ඔහු සෞන්දර්යාස්වාදය ලැබීමට සැලැස්වීම විනා වෙනත් මාර්ගයක් නැත''. මේ දෘෂ්ටියෙන් ගත් කල්හි සෞන්දර්යයට අයත් වන්නේ එක ම කාර්යයකි. එනම්, මිනිසා තම උත්තරීතම ආත්මය සාක්ෂාත් කර ගැනීම වස් නිදහස් කිරීම යි. එහෙත් ශිලර්ගේ තර්කය වර්ධනය වී තිබෙන ආකාරයෙන් ද ක්‍රීඩා ආවේගය යන්න වඩාත් සංයුක්ත වී තිබෙන ආකාරයෙන් ද මිනිසා ලබන සෞන්දර්යාත්මක ආස්වාදය මිනිසාගේ උත්තරීතම තත්වයට නැග ගැනීම සඳහා හුදු පියවරක් නො ව එම තත්වයේ ම සංරචකයක් බවට පත් වී ඇත. මිනිසාගේ ඉන්ද්‍රියාත්මක හා බුද්ධිමය පැති නිදහස් සුසංවාදී සබඳතාවක පිහිටුවෙන්නේ මේ සෞන්දර්යාස්වාදයේ දී පමණ ය. තව ද දේශපාලන පද්ධතියට නිදහස සමග පටිපාටිය සංකලනය කළ හැකි වන්නේ සෞන්දර්යාස්වාදය අඛණ්ඩ ලෙස ලැබීම හරහා පමණි:

''අවශ්‍යතාව මිනිසා සමාජය තුළට මෙහෙයැවිය හැකි වුවත්, බුද්ධිය ඔහු තුළ සාමාජික මූලධර්ම පිහිටුවිය හැකි වුවත් ඔහුට සාමාජික ස්වභාවයක් ගෙන දෙන්නේ සෞන්දර්යය පමණි. රසඥතාව පමණක් සමාජයට සුසංවාදය ගෙන දෙයි. එය පුද්ගලයා තුළ සුසංවාදය පිහිටුවන හෙයිනි. අන් සියලු සංජානන ක්‍රම මිනිසා බෙදාලයි. ඊට හේතුව ඒවා ඔහුගේ ඉන්ද්‍රියාත්මක පක්ෂයේ හෝ බුද්ධිමය පක්ෂයේ හෝ පමණක් ප්‍රතිෂ්ඨා වන හෙයිනි. මිනිසා සමස්ත මිනිසෙකු බවට පත් කරන්නේ සෞන්දර්ය සංජානනය පමණි. එහි දී ඔහුගේ එම ඉන්ද්‍රියමය හා බුද්ධිමය යන පැති දෙක ම ඒකීභූත වන හෙයිනි.''

මෙලෙස මිනිසාට සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනය ලබා දිය යුතු බව පරම වශයෙන් ම තහවුරු වෙයි. මිනිසා පරිපූර්ණ මිනිසෙකු වන්නේ මේ අධ්‍යාපනය හරහා ය.

කාන්ට් තමාගේ අනුප්‍රාප්තිකයන්ට අභියෝගයන් ගණනාවක් ම ඉතිරි කර තැබී ය. ඉන් අභියෝග දෙකක් පසුව පහළ වූ විඥානවාදීන්ට මහත් සේ වැදගත් විය. ඔවුහු මහත් උනන්දුවෙන් ඒ දෙක භාර ගත්හ. පළමුව, ඔහු ස්වභාව ධර්මයට උපයෝගී කරනු ලබන ඇතැම් චින්තාවල හා මූලධර්මවල ප්‍රාගනුභූත සප්‍රමාණතාව සහතික කළේ ය. ඔහු එසේ කළේ ස්වභාව ධර්මය ඒ පවතින තත්වයෙන් ස්වභාව ධර්මය වන්නේ මනස එයට මේ චින්තාවන් උපයෝග කරන බැවිනැයි පෙන්වීමෙනි. යථාර්ථය මත මනසේ ආධිපත්‍යය මෙලෙස තහවුරු කොට තිබීමෙන් උද්දාමයට පත් දාර්ශනිකයෝ කාන්ට් කළ පරිදි බාහිර ලෝකයේ රූපය පමණක් නො

ව එහි අන්තර්ගතය ද මනසේ ස්වභාවයෙන් ම තද්භව කර ගැනීමෙන් කාන්ට් ඉක්මවා යා හැකි දැයි කල්පනා කළහ. මෙලෙස, නිදසුන් වසයෙන්, ෆිට්ට තමාගේ දාර්ශනික පද්ධතිය ප්‍රතිෂ්ඨා කළේ පුද්ගල ආත්මය තුළින් ප්‍රකාශයට පත් වන මහා ආත්මය ස්වභාව ධර්මය පැවැත්ම ගෙන එයි යන මූලධර්මය මත ය. දෙවනුව, කාන්ට්ගේ පද්ධතිය ඇතැම් ප්‍රතිපක්ෂයන්ගේ මිනුම් සීරුමාරුව මත රඳා පැවතුණි: ඉන්ද්‍රියන්ට දෙන ලද අත්දැකීම හා අවබෝධය විසින් එම අත්දැකීමට දෙනු ලබන රූපය; අපට ආනුභූතිකව දැන ගත හැකි ප්‍රපංච ලෝකය හා ඥානයට ඔබ්බෙහි පවතින නමුදු කිසි යම් ලෙසකින් දෙන ලද අත්දැකීමේ ප්‍රභවය වන පාරප්‍රපංච ලෝකය හෙවත් ස්වායත්ත ලෝකය මෙයින් හට ගත් ද්වෛතය ජය ගත යුතු අභියෝගයක් ලෙස විඤ්ඤාණවාදීන්ට පෙනී ගියේ ය. මෙය කළ හැකි ය යි පෙනී ගියේ කාන්ට් සිතුවාට වඩා උච්චතර හෝ ගැඹුරුතර පරම ප්‍රතිෂ්ඨානයක් දර්ශන වාදයට ලබා ගත හැකි නම් පමණි.

පළමු කොට ම තමා එබඳු ප්‍රතිෂ්ඨානයක් අත්පත් කර ගත් බව නිවේදනය කළේ ෆ්‍රීඩ්‍රික් විල්හෙල්ම් වොන් ශෙලිං (1775- 1854) ය. ශෙලිං කලාව ගැන පවසා තිබෙන මතිමතාන්තර පැහැදිලි නැත. එහෙත් මීළඟ පරිච්ඡේදයේ දැක්වෙන පරිදි ඔහු රොමෑන්ටිකවාදී ව්‍යාපාරයේ ආවේශදායී දාර්ශනිකයා බවට පත් විය. ඊට හේතුව ඔහු කලාවට පිරිනැමූ කේන්ද්‍රිය හා උච්ච තත්වයයි.

සෞන්දර්යමය කරුණුවලට ශෙලිං පිරිනැමූ උච්චතම හා ප්‍රමුඛ ලක්ෂණය ප්ලොටයිනස්ගේ සිට ඔහු දක්වා හෝ ඔහුගෙන් පසු හෝ කිසිවෙකු පිරිනමා නැත. ඔහු මේ අදියරට සැපත් වූයේ 1800 දී ය. ඊට පෙර ඔහු ස්වභාව ධර්මය පිළිබඳ තමාගේ දර්ශනවාදය වර්ධනය කර තිබිණ. එම දර්ශනවාදය සමකාලීන කවීන්ට හා විචාරකයන්ට මහත් උත්තේජනයක් දැනවී ය. ඔහු ස්වභාව ධර්මය හා මිනිසාගේ අධ්‍යාත්මය අතර ප්‍රතිවාදය තුරන් කිරීමට තැත් කළේ ය. ඔහු එසේ තැත් කළේ ස්වභාව-ධර්මය මිනිසා තුළ සම්පජාන චින්තා දැනවීමේ හැකියාවෙන් යුතු චින්තාවේ ම අවිඤ්ඤාණක රූපයක් ලෙස ගැනීමෙනි. එහෙත් ස්වභාව ධර්මයට මිනිසා තුළ සවිඤ්ඤාණක චින්තා විකාසනය කිරීමේ හැකියාව ඇත. ශෙලිංගේ චින්තනයේ දෙවන අදියරේ දී අධ්‍යාත්මය හා ස්වභාව ධර්මය සම්බන්ධ කිරීමේ ගැටලුව ඔහුට වඩාත් ගැඹුරු ලෙස දැනුණේ ය. එවිට ඔහු දර්ශනවාදයේ කර්තව්‍යය ලෙස ගත්තේ ස්වභාවධර්මය බුද්ධියේ ම නිෂ්පාදනයකැයි සලකා මේ පරතරය පිරවීම යි. පශ්චාත් කාන්ටියානු දර්ශනවාදයෙහි මූලික ප්‍රතිවිරෝධයක් ඇතැයි ඔහු පවසයි: අපේ අදහස් සත්‍ය වීමට නම් ඒවා වස්තුවලට අනුරූප වීම සඳහා තමා ම හැඩ ගැසිය යුතු ය. එහෙත් අප සදාචාරාත්මක ප්‍රයත්නයෙහි යෙදීමට නම් වස්තු

අදහස්වලට අනුරූප විය යුතු ය. එනම්, අපගේ කැමැත්තට යටත් විය යුතු ය. න්‍යායික හෝ ප්‍රායෝගික (සදාචාර) දර්ශනවාදයට මේ දුෂ්කරතාව ජය ගත නො හැකි ය යි ඔහු පවසයි. අවශ්‍යව පවතින්නේ ස්වභාව ධර්මය හා ආත්මය අතර පවත්නා සුසංවාදය පෙන්වා දීමේ වෙනත් ක්‍රමයකි. ස්වභාව ධර්මයෙහි අප දක්නා රූප (සත්වයන් හා ද්‍රව්‍ය) එක්තරා නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලියක් විසින් නිෂ්පාදිත ය යි ඔහු සලකයි. අවිඥ්ඥාණක වුව ද එම නිර්මාණාත්මකත්වය අප තුළ පවත්නා නිර්මාණාත්මකත්වය ම යි . ඔහු සොයන්ට තැත් කරන්නේ මේ සුසංවාදය යි:

"මේ වර්ගයට අයත් වන්නේ සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරිත්වය පමණි. සෑම කලා කෘතියක් ම අවබෝධ කළ හැකි වන්නේ එබඳු ක්‍රියාකාරිත්වයක ප්‍රතිඵලයක් වසයෙන් පමණි. එහෙයින් කලාවේ නිරූපණය වන අද්‍රව්‍යමය ලෝකය ද වස්තූන්ගේ සැබෑ ලෝකය ද එක ම ක්‍රියාකාරීත්වයේ නිෂ්පාදන ය. මේ දෙකේ (සවිඥ්ඥාණක හා අවිඥ්ඥාණක ක්‍රියාකාරීත්වයන්හි) සංගමය අවිඥ්ඥාණකව සැබෑ ලෝකය ද සවිඥ්ඥාණකව සෞන්දර්ය ලෝකය ද ජනිත කරයි."

ශෙලිංට අනුව දර්ශනවාදයේ ගැටලුව වන්නේ ස්වභාව ධර්මයේ හා ආත්මයේ අභ්‍යන්තර සුසංවාදය ආත්මයට ප්‍රකට කළ හැකි ආකාරය පෙන්වා දීම යි. මේ සුසංවාදය තේරුම් ගත හැක්කේ එක්තරා අන්තඃකරණයක් මගිනි. එම අන්තඃකරණයේ දී ආත්මය එක විට ම සවිඥ්ඥාණක ද අවිඥ්ඥාණක ද වන්නේ ය. කලාත්මක අන්තඃකරණය විය හැක්කේ මේ අන්තඃකරණය පමණි. ඊට හේතුව කලාත්මක අන්තඃකරණය විය හැක්කේ මේ ක්‍රියාකාරිත්වය සවිඥ්ඥාණක (දැනුවත්) අංගයක් හා අවිඥ්ඥාණක (ආවේගිත) අංගයක් සංකලනය කිරීම යි. මේ ඉගියත් සමඟ ම ඔහු කලාවේ අවශ්‍යතාව ද සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ මූලධර්ම ද නිගමනය කරයි. ඔහු කලාත්මක නිෂ්පාදනය සලකන්නේ අද්විතීය ක්‍රියා සන්තතියක් ලෙස ය. එය සවිඥ්ඥාණක හා අවිඥ්ඥාණක යන දෙක අතර අභ්‍යන්තර ප්‍රතිවිරෝධයකින් ඇරඹේ. අනතුරුව එය නිදහස හා අවශ්‍යතාව ඒකාබද්ධ කරන නිෂ්පාදිතයක් තුළ බුද්ධිය බුද්ධිය සඳහා ම විෂයීකරණය කිරීමෙන් මේ ප්‍රතිවිරෝධය ශමනය කරයි. මේ ක්‍රියාමාලාව සිදු කිරීමේ දී ද එයින් හට ගන්නා ප්‍රතිඵලය වන කලා කෘතිය ධ්‍යානනය කිරීමේ දී ද ජනනය වන තෘප්තිය තුළ අපි ආත්මයේ හා ස්වභාව ධර්මයේ අපරිමිත සුසංවාදය ගැන දැනුවත් වෙමු.

ජෝර්ජ් ෆ්‍රීඩ්‍රික් විල්හෙල්ම් හේගල් (1770 - 1831) විසින් සම්පූර්ණ ලෙස විස්තාරණය කරන ලද පරම විඥ්ඥාණවාදී පද්ධතිය තුළ කලාවට නිශ්චිත, පාරභෞතික, නව කාර්ය භාරයක් පවරනු ලැබිණ. හේගල්ගේ

සෞන්දර්ය විද්‍යාව ඔහුගේ සමස්ත දාර්ශනික පද්ධතිය සමඟ ඉතා සමීපව බැඳී පවතී. එම පද්ධතිය ලෙහෙසියෙන් වෙනත් වචනවලින් ගෙන හැර දැක්විය හැක්කක් නො වේ. එහෙත් ඔහුගේ මූලික සංකල්ප කීපයක් පැහැදිලි කිරීමෙන් පසු අපට ඔහුගේ සෞන්දර්ය න්‍යායේ මූලික ලක්ෂණ සලකා බැලිය හැකි ය.

යථාර්ථය යනු පරම චෛතන්‍යය යි. පරම චෛතන්‍යය යනු පරම විඥ්ඥාණයට තවත් නමකි. මේ පරම චෛතන්‍යය එහි චින්තන ක්‍රියාකාරිත්වය හරහා ආවිස්තරණය වීමෙන් භෞතික ලෝකය ද සමස්ත ඉතිහාසය ද පවත්නා සියල්ල ද හට ගනී. මේ ආවිස්තරණය වීම යනු එහි ස්වයං වර්ධනය යි. ස්වයං වර්ධනයේ ගමන් මාර්ගය තුළ දී පරම චෛතන්‍යය පරාරෝපණය වෙයි; පිටස්තර වෙයි; බාහිර වෙයි. පරම චෛතන්‍යයේ මේ පරාරෝපණය නම් ස්වභාව ධර්මය යි. අනුභූතික විද්‍යාවට විෂය වන්නේ මේ ස්වභාව ධර්මය යි. එහෙත් පරම චෛතන්‍යය මේ පරාරෝපණය වීමේ උච්චතර අදියරක දී ස්වවිඥ්ඥාණය තුළින්, එනම්, තමා තමා බවට පත් වීම තුළින් තමා කරා ම පෙරළා එයි. එසේ තමා කරා පෙරළා ඒම සිදු වන්නේ ස්වයං අවබෝධය හරහා ය. ස්වයං අවබෝධයේ කොටස් තුනක් ඇත: (1) ආත්මීය මනස (පුද්ගල ආත්මය) (2) වෛෂයික මනස (රාජ්‍යය) (3) පරම මනස. පරම සත්‍යය වන මෙය දාර්ශනික ඥානයේ විෂය යි.

හේගල්ට අනුව කලාව පිළිබඳ සැබෑ දර්ශනවාදයක් කලාවේ පැවැත්ම යථාර්ථයේ ස්වභාවයෙන් ම අනිවාර්යයෙන් අධ්‍යාහාර වන සැටි පෙන්වා දිය යුතු ය. පරම චෛතන්‍යයට ප්‍රමාණවත් ලෙස ආවිස්තරණය වීම සඳහා එය එහි සම්පූර්ණ සම්පත්වලින් යුක්ත බව ප්‍රදර්ශනය විය යුතු යි. තව ද පරම චෛතන්‍යය පරාරෝපණය වීම ස්වභාවධර්මය බව යට කියන ලදි. මේ පරාරෝපණයෙන් මිදී තමා කරා ම ආපසු ඒම සඳහා එයට එක්තරා ක්‍රියා අදියරක් අවශ්‍ය වෙයි. එහි දී පරම චෛතන්‍යයට ඉන්ද්‍රිය ගෝචර රූපයෙන් තමා ම විදහා දැක්විය හැකි ය. එහි දී පරම චෛතන්‍යය තමාත් ද්‍රව්‍යයත් අතර නිර්මාණය කරන පරතරය අහෝසි වෙයි; පරම චෛතන්‍යයට ද්‍රව්‍යය හරහා ම බැබළීමට හැකියාව ලැබෙයි. කලාව අවශ්‍ය බවට පත් කරනු ලබන්නේ පරම චෛතන්‍යයේ මේ අනිවාර්ය චලනය විසින් ම ය. එමතු නො ව එය විසින් ම කලාව බඳු දෙයක් පවතින්නේ මන්දැයි යන්න ද පැහැදිලි කරනු ලැබේ. කලාවේ නිර්මාපකයා ද වින්දකයා ද වන මිනිසාගේ ම වඩාත් සීමිත දෘෂ්ටිකෝණයෙන් බලන කල්හි මීට සමාන අවශ්‍යතාවක් දැකිය හැකි ය: මිනිසා "සිතන විඥ්ඥාණයක්" වන හෙයින් "තමා කවුද යන බවත් පවත්නා සියලු ම දේ කවරේ ද යන බවත් තමාට ම විශද කර ගන්නා හෙයින්" ද ඔහු තමාගේ ස්වයං විඥ්ඥාණයත් ස්වයං

ඥානයත් වැඩි දියුණු කර ගැනීමට පවත්නා අවශ්‍යතාව කලා කෘති තුළින් තෘප්තිමත් කර ගනී. ඔහු ඒ කෘති මත තමාගේ ම අභ්‍යන්තර ජීවිතයේ මුද්‍රාව තබයි; එමගින් ඒවා තුළ තමාගේ ම ස්වභාවයේ ලක්ෂණ යළි සොයා ගනී. මිනිසා මේ සියල්ල කරන්නේ නිදහස් පුද්ගලයෙකු වශයෙන් බාහිර ලෝකයෙහි තමාගෙන් සිදු වී පවත්නා වැඩි පරාරෝපණය නැති කිරීමත් බාහිර වස්තුව තුළ තමාගේ ම බාහිර යථාර්ථය ආස්වාදය කිරීමත් සඳහා ය.

කලා කෘති පරම චෛතන්‍යයේ ද මිනිසාගේ ද ජීවිතය තුළ මේ කර්තව්‍යය සපුරාලන්නේ කෙසේ ද? හැඩතලවල ද තානවල ද සංකල්ප රූපවල ද හුදු සෙවණැලි ලෝකයක් ඉදිරිපත් කිරීමෙනි. එසේ ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ හුදු ඓන්ද්‍රියක හෝ මනෝභාවික තෘප්තිය සඳහා නො ව උච්චතර හා අධිකතර ආධ්‍යාත්මික අවශ්‍යතාවන් සඳහා ය. මෙසේ ඉදිරිපත් කරනු ලබන ඒවා මානුෂික අධ්‍යාත්මය තුළින් දෝංකාරයක් ද ප්‍රතිචාරයක් ද කැඳවයි. ඒවා පැන නගින්නේ අධ්‍යාත්මයේ සවිඤ්ඤාණක ජීවිතයේ පතුලෙනි. මෙලෙස කලාව තුළ ඉන්ද්‍රියගෝචරය ආධ්‍යාත්මික බවට පත් වෙයි. වෙනත් ලෙසකින් කියත හොත්, ආධ්‍යාත්මයේ ජීවිතය ඉන්ද්‍රියගෝචර වේශයකින් යුතුව කලාව තුළ වාසයට පැමිණේ. මේ අනුව කලාවේ මූලික හා සාරභූත කර්තව්‍යය නම් කලාවේ ඉන්ද්‍රියගෝචර හෝ ද්‍රව්‍යමය රූපය යටතේ සත්‍යය අනාවරණය කිරීම යි. මේ අනාවරණය සෞන්දර්යය යි. එනම්, පරම චෛතන්‍යයේ ඉන්ද්‍රියගෝචර දෘශ්‍යමානතයයි.

මෙලෙස සෞන්දර්යය අත්පත් කර ගන්නා සෑම කලා කෘතියක් ම ද්‍රව්‍යය හා අන්තර්ගතය මනා සමථයකට ගෙන එයි .මෙහි ද්‍රව්‍යය නම් කලා කෘතියේ ඉන්ද්‍රියගෝචර රූපය යි. අන්තර්ගතය නම් එය තුළ ගැබ් වන පරම චෛතන්‍යය යි. මෙලෙස කලා කෘතියක විශිෂ්ටත්වය එතුළ පරම චෛතන්‍යය හා කෘතියේ ආකෘතිය ඒකාබද්ධ වී තිබෙන ප්‍රමාණය මත රඳා පවතී. මෙනයින් පරම චෛතන්‍යය, ස්වභාව ධර්මය හෙවත් බාහිර ලෝකය ඉන්ද්‍රියගෝචර ලෙස කලා කෘතිය තුළට ඇතුළත් වෙයි.

සුන්දර වස්තුව පරම චෛතන්‍යයේ සාරය වන නිදහසට මනා නිදසුනකැයි හේගල් පවසයි. එය කලා කෘතිය තුළ වෛෂයිකව දෘශ්‍යමාන වන හෙයිනි. තවද එය කලා කෘතිය තුළ ඉදිරිපත් වන්නේ අතික් දේවලින් ස්වාධීනව, ස්වයං නිර්ණිතව, ස්වයං පරිපූර්ණව හා අපරිමිතව ය. එහෙයින් එය සංජානනය කරන ආත්මය ආනන්ද නිර්භර වූ, පරිපූර්ණතා හැඟීමක් ගෙන දෙන ධ්‍යානනයක යෙදෙයි. ආශා, අභිලාෂ යනාදිය මේ ධ්‍යානනයෙන් ගිලිහෙයි.

හේගල් සෞන්දර්යයේ අවශ්‍යතාව මෙලෙස ඔප්පු කළහ යි ගත්තත් ඔහු කලාවේ අවශ්‍යතා ඔප්පු කළේ ද? ස්වභාව ධර්මයෙහි ද සෞන්දර්යය

ඇති හෙයිනි. හේගල් ම මෙය පිළිගන්නා අතර කාන්ට් තම න්‍යාය තුළ ස්වාභාවික සෞන්දර්යයට ම ප්‍රමුඛ ස්ථානය දෙයි. එහෙත් හේගල් "කලාවේ සෞන්දර්යය ස්වභාව ධර්මයට වඩා උත්තරීතර ය යි" පැහැදිලිව ම පවසයි. මෙය ඔහු සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ප්‍රගතියට කළ වැදගත් සේවාවකි. ස්වභාව සෞන්දර්යයෝ පරම චෛතන්‍යයේ ලාංඡනයක් දරති. එම ලාංඡනය මිනිසා විසින් ස්වකීය අධ්‍යාත්මය හරහා නිර්මාණය කරන කලා කෘති විසින් දරනු ලබන ලාංඡනයට වඩා අඳුරු වූ ද පහත් වූ ද එකකි. පරම චෛතන්‍යය කරා ගමන් කිරීමේ දී මිනිසාට ස්වභාව ධර්මය හා දෛනික ලෝකය කලා කෘති ඉදිරිපත් කරනවාට වැඩි දුෂ්කරතා ඉදිරිපත් කරයි. මිනිසාගේ කලාත්මක නිර්මාණ ආධ්‍යාත්මික සද්ගුණ වඩාත් පරිශුද්ධත්වයෙන් හා විශදත්වයෙන් යුතුව ග්‍රහණය කරයි. මේ හේතුව නිසා කලා කෘතිය ස්වභාව ධර්මයේ ඕනෑ ම නිෂ්පාදිතයකට වඩා උච්චතර ය. මෙලෙස හේගල් කලාවේ අවශ්‍යතාව තහවුරු කරයි.

හේගල්ට අනුව කලාව පරම චෛතන්‍යය ග්‍රහණය කරන්නා වූ ආකාර තුනෙන් එකකි; පරම චෛතන්‍යය තමා ම අනාවරණය කර ගන්නා ක්‍රම තුනෙන් එකකි. මේ තුන නම් කලාව, ආගම හා දර්ශනවාදය යි. කලාව තුළ අපි පරම චෛතන්‍යය සමනන්තරව ම ග්‍රහණය කරමු. එහෙත් මෙය පරම චෛතන්‍යය ගැන ලබන උච්චතම ඥානය නො වේ. සත්‍යයේ සෑම අංශකයක් ම කලාවෙන් ප්‍රකාශ කළ නො හැකි හෙයිනි. ආගම්වලින් ප්‍රකාශ වන්නේ මේ සත්‍යයේ විවිධ අංශක ය. ග්‍රීක හා ප්‍රාචීන ආගමික සංකල්ප ඉන්ද්‍රියගෝචර කලා කෘති තුළ සම්පූර්ණයෙන් ම මූර්තිමත් කළ හැකි වුවත් උච්චතම ක්‍රිස්තියානි සංකල්ප එසේ මූර්තිමත් කළ නො හැකි ය යි හේගල් කියයි. තව ද පරම චෛතන්‍යය ඉතා මත් ගැඹුරු ලෙස ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා කලාව ප්‍රයත්න දරන කල්හි එය තමාගේ ක්ෂේත්‍රයෙන් පිටතට ඇදී ගොස් වෙනත් දෙයක් බවට, එනම්, ආගම හා දර්ශනවාදය බවට පත් වෙයි. වර්ධනය වීමටත් පැතුල වීමටත් කලාවේ ඇති හැකියාවන් ක්ෂය වී ඇතැයි හේගල් සිතන සෙයක් පෙනේ. පරම චෛතන්‍යය තමාගේ අවසාන අරමුණ වන නිදහස කරා, එනම්, ස්වවිඥානයෙන් තමා ම වෙත පෙරළා ඒම කරා ළඟා වත් ම (තම දර්ශනවාදය තුළ මෙය සිදු විණැයි හේගල් සිතයි), මිනිසුන් ද ඔවුන්ගේ ආයතන හා සංස්කෘතිය ද වඩාත් ආධ්‍යාත්මික බවට පත් වත් ම මෙසේ සාක්ෂාත් කෙරුණු පරම චෛතන්‍යය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා කලාවේ හැකියාව අඩු වෙයි. කලාවේ වර්ධන අවස්ථා තුනක් ඔහු ගෙන හැර දක්වයි. ඒවා නම් සංකේතාත්මක කලාව ය යි ඔහු කියන දෙය, සම්භාව්‍ය කලාව හා රොමෑන්ටික කලාව යි . ඔහුට අනුව මෙයින් කලාවේ වර්ධනය අවසන් විය.

හේගල්ගේ න්‍යායට අනුව සෑම කලා කෘතියක් තුළ ම ඉන්ද්‍රියගෝචර ද්‍රව්‍යය හා ආධ්‍යාත්මික අන්තර්ගතය (පරම චෛතන්‍යය) පවතින හෙයින් මේ අංශ දෙක අතර සම්බන්ධතාවේ ආකාර තුනක් දැක ගත හැකි ය. ග්‍රීක-රෝමානු සම්භාව්‍ය යුගයට පෙර හා, පෙරදිග සංස්කෘතියේ පැවති සංකේතාත්මක කලාවේ පරම චෛතන්‍යය අබිබවා මාධ්‍යය නැගී සිටී. මීට හේතුව එම මාධ්‍යය පරම චෛතන්‍යය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා නිෂ්ඵල වෑයමක් දරා මහත් වෙහෙසට පත් වීම යි. ග්‍රීක-රෝමානු සම්භාව්‍ය කලාවෙහි පරම චෛතන්‍යය හා මාධ්‍යය පරිසමාප්ත සමතුලිතතාවකට පත් ව ඇත. රොමෑන්ටික කලාවෙහි පරම චෛතන්‍යය මාධ්‍යය කෙරෙහි ආධිපත්‍යය පවත්වමින් අධ්‍යාත්මීකරණය පරිපූර්ණ ව ඇත. මීට සමාන්තරව හේගල් කලාවන්හි ධුරාවලිය පිහිටුවයි. සංකේතාත්මක කලාවේ පරම නිදර්ශනය ගෘහ නිර්මාණය ද සම්භාව්‍ය කලාවේ පරම නිදර්ශනය ප්‍රතිමා ශිල්පය ද වේ. රොමෑන්ටික කලාත්මක ආවේගය ඉතා මත් පරිපූර්ණ ලෙස ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ කලාවන් තුනක් මගිනි. ඒ එකිනෙකෙහි දී පරම චෛතන්‍යයේ ප්‍රකාශනය ඉන්ද්‍රියගෝචර මාධ්‍යයෙන් වඩවඩාත් නිදහස් වී ශුද්ධ චින්තාව කරා සමීප වෙයි. ඒ තුන මෙසේ ය: (1) චිත්‍ර කලාව. මීට පවතින්නේ ද්විමානයක් පමණක් හෙයින් මෙය මූර්ති කලාවට වඩා ද්‍රව්‍යමයත්වයෙන් අඩු ය. (2) සංගීතය. මෙය අවකාශයෙන් බැහැර වෙයි. (3) කාව්‍යය. මෙය සම්පූර්ණයෙන් ම වාගේ පරම චෛතන්‍යය ම යි.

හේගල්ගෙන් පසු තවත් විඥානවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාඥයෝ ගණනාවක් ම පහළ වූහ. ඔවුන්ගේ අවධානය යොමු වූයේ කරුණු තුනක් කෙරෙහි ය. ඇතැම්හු සෞන්දර්යය ප්ලේටෝනික ආකෘතියක් වැනි දෙයකැයි කියූහ: වෙනත් අය හේගල්ට පක්ෂපාතව වෙසෙමින් ඉන්ද්‍රියගෝචර රූපයක් තුළ ප්‍රකාශයට පත් වන පරම චෛතන්‍යය ම සෞන්දර්යය යි කීහ. මේ අතර අන්‍යයෝ අසෞන්දර්යය කුමක් ද, එය සෞන්දර්යයට සම්බන්ධ වන්නේ කෙසේ ද, උත්කෘෂ්ටතාව යනු කුමක් ද, කලාත්මක පරිසමාප්තතාව යනු කුමක් ද යනාදි ප්‍රශ්න මතු කළහ. මේ අතර හේගල් කලාවන් පිළිබඳව කළ වර්ගීකරණය ට විවිධ විකල්ප ඉදිරිපත් විය.

තව ද ඇතැම්හු විඥානවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාවට වැදගත් ප්‍රතිරෝධ එල්ල කළහ. ඔවුහු සෞන්දර්යය පරම චෛතන්‍යයට සිඳුවීම සුන්දර කලාව ඕනෑවට වඩා බුද්ධිමත් දෙයක් බවට පත් කිරීමකැයි ද එය ආගමේ හා දර්ශනවාදයේ ආධිපත්‍යයට යටත් කිරීමකැයි ද පැවසූහ. ඔවුන් අතර පුරෝගාමියා වූයේ යොහාන් ෆ්‍රීඩ්‍රික් හර්බට් ය. ඔහුට අනුව කලාවේ සාරභූත ලක්ෂණය නම් එහි ආකෘතිය යි. එනම්, අනුක්‍රමික හෝ සහගාමී හෝ සබඳතා කුලක යි. මේ සංකල්පය රොබට් සිමර්මාන් විසින් තව දුරටත්

වර්ධනය කරන ලදි. ඔහුට අනුව සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ කර්තව්‍යය වන්නේ කලාවේ ඉන්ද්‍රියගෝචර අන්තර්ගතයන් රසිකයන්ගේ අනුමතිය හෝ අනනුමතිය හෝ දිනා ගන්නේ කවර කොන්දේසි නිසා දැයි ගවේෂණය කිරීම යි. මෙය මනෝවිද්‍යාත්මක සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ පහළ වීමට තුඩු දුනි.

කාන්ට්ගෙන් පසු ජරමානු විඥානවාදීහු කලාව පිළිබඳ සාකච්ඡාවට නව ගැඹුරක් එකතු කළහ. ඔවුහු කලාව පාරභෞතිකවාදී ලෙස පමණක් නො ව සාමාජික හා සංස්කෘතික ලෙස ද නිරීක්ෂණය කළහ. ඊට මනා නිදසුන හේගල් ය. පසු කාලයේ පහළ වූ කලාව සාමාජික සිද්ධියක් ලෙස ගැනීමේත් එහි මුල් ප්‍රතිඵල සමාජය තුළ සෙවීමේත් ප්‍රවණතාවට මෙය අර්ධ වශයෙන් තුඩු දුනි.

10

රොමෑන්ටිකවාදය

19 වන ශතවර්ෂයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉතිහාසය ඊට පෙර ශතවර්ෂයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉතිහාසයට වඩා කැපී පෙනෙන වෙනසින් යුතු ය. අප දුටු පරිදි, සෞන්දර්ය ගැටලු පිළිබඳ දාර්ශනික විමර්ශනය හේගලියානුවන් අතරත් හේගලියානුවාදයට විරුද්ධ වූවන් අතරත් කෙරී ගෙන ගියේ ය. හේගලියානුවාදයට විරුද්ධ වූවන්ගේ ප්‍රයත්නය සෞන්දර්ය විද්‍යාව තුළ පරීක්ෂණාත්මක මනෝවිද්‍යාව මතු වීමට තුඩු දුනි. මෙකල ජර්මානු සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ප්‍රමාණය විශාල වුවත් ස්ථාවර අර්ථ සිද්ධි අල්ප ය. සෞන්දර්ය විද්‍යාවට වැදගත් සේවයක් කළේ ශොපෙන්හුවර් හා නීට්ශ්වේ ය. එංගලන්තයෙහි සෞන්දර්ය විද්‍යා අධ්‍යයනය පිරිහුණි. ප්‍රන්සයෙහි මෙන් ම එහි ද කලාව හා කලා විචාරය පිළිබඳ නව අදහස් බොහෝ සෙයින් ම ප්‍රකාශ කළේ විචාර න්‍යායවාදීන් හා නිර්මාණාත්මක කලාකරුවන් ය.

වේදිත පිළිබඳ සෞන්දර්ය විද්‍යාව

දැන් අපි කාන්ට්ගේ ද ශිලර්ගේ ද ශෙලිංගේ ද දාර්ශනික විඥානවාදය සමග සමීප සම්බන්ධයෙන් හට ගෙන වෙනත් මඟක ගමන් ගත් ඇතැම් ප්‍රවණතා සලකා බලමු. මෙහි ලා රොමෑන්ටිකවාදය ප්‍රධාන වේ. සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ රොමෑන්ටික විප්ලවය කිසි ම සුවිශේෂ සිද්ධියකින් ප්‍රකාශයට පත් කරනු නො ලැබ විවිධ රටවල් තුළ විවිධ අවස්ථාවන්හි මතු වී ආවේ ය. ''රොමෑන්ටික'' යන පදයෙහි පවා නිශ්චිත

අර්ථයක් නැත්තා සේ ය. 1809 - 1811 අතරතුර ඕගස්ට් විල්හෙල්ම් ශ්ව්ලෙජල් සම්භාව්‍ය කාව්‍යය හා කලාව යන සංකල්පයට පටහැණිව රොමැන්ටික කාව්‍යය හා කලාව යන සංකල්පය වර්ධනය කළේ ය. ඔහුට අනුව රොමැන්ටික කාව්‍යය අපරිමිතත්වය සඳහා දැරෙන ප්‍රයත්නයක් ගැබ් කොට ගනී. ක්‍රිස්තියානියෙන් සම්භව වූ රොමැන්ටික කාව්‍යය තුළ අධ්‍යාත්මයේ අභ්‍යන්තර විභජනයක් ද සැබෑ හා පරමාදර්ශී දෙය අතර පරතරය පිළිබඳ හැඟීමක් ද එහෙයින් ම අසන්තෘප්ත අභිලාෂයක් ද ගැබ් වේ. ශ්ව්ලෙජල්ගේ අදහස් එංගලන්තයට පැමිණ එහි මහත් සේ බල පෑවේ ය.

රොමැන්ටිකවාදයේ ප්‍රධාන අංග තුනක් සලකා බැලීම අපගේ කර්තව්‍යයට ප්‍රමාණවත් වෙයි. ඒ අංග තුන පසු කාලයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවට බල පෑවේ ය.

පළමුව, රොමැන්ටිකවාදය පැමිණියේ කලා කෘතිවල අගයනු ලබන ගුණ ද ඇතුළත් මූලික සාරධර්මවල ඇතැම් වෙනස්කම් ද රැගෙන ය. 18 වන ශතවර්ෂයේ අග හා 19 වන ශතවර්ෂයේ මුල බටහිර යුරෝපයේ ප්‍රමුඛ කලාකාමීහු කලා කෘතිවල මෙතෙක් දැක තිබුණාට වඩා වෙනස් ගුණ ආස්වාදය කිරීමටත් ඉල්ලා සිටීමටත් පටන් ගත්හ. නව සෞන්දර්ය පථයන්ට නෙත් විවර විණි. එහෙත් කලාවෙහි අගය කළ යුතු හා ආශා කළ යුතු ලක්ෂණ සම්බන්ධ අලුත් අවබෝධයක් සත්කාව්‍යය හෝ හොඳ ම කාව්‍යය කුමක් ද යන්න සම්බන්ධ නව සංකල්පයකට තුඩු දෙන්ට පුළුවන. අනික් අතින් මෙය කාව්‍යය යනු කුමක් ද යන්න සම්බන්ධ නව සංකල්පයකට ද එහෙයින් ම නව සෞන්දර්ය න්‍යායන්ට ද තුඩු දිය හැකි ය.

දෙවනුව, රොමැන්ටිකවාදයේ ඉතා වැදගත් අංගයක් වූයේ අතීතයෙන් රැගෙන වර්ධනය කරන ලද ඥාන විභාගය යි: මෙකල එක්තරා මනෝභාවික අන්තඃකරණවාදයක් හට ගති. මෙය මීට පෙර ආධිපත්‍යය දැරූ හේතුවාදය හා අනුභූතිවාදය ඉක්මවා ගියා වූ ද ඒවායේ වැරදි නිවැරදි කළා වූ ද එකකැයි සලකන ලදි. මේ දාර්ශනික වර්ධනය තුළ නව සෞන්දර්යවාදයක බීජ ගැබ් විය. එනම්, කලාවට හා කලාකරුවාට ජීවිතයේ හා සංස්කෘතියේ වැදගත් අංග අතර අභිනව තත්වයක් ගෙන දෙන්නා වූ සෞන්දර්ය විද්‍යාවකි. මෙය කලාව මහිමත්වයට පත් කිරීමට හේතු වන සෞන්දර්ය විද්‍යාවකි.

තුන් වනුව, රොමැන්ටිකවාදය මීට පෙර අවධාරණය නො කෙරුණු ඇතැම් චින්තා වර්ග ආධිපත්‍යයට නො වේ නම් ප්‍රමුඛත්වයට ගෙන ආවේ ය. යථාර්ථය හා කලාව පිළිබඳව කල්පනා කළ යුතු වූයේ මේ චින්තාවන්ට අනුකූලව ය.

රොමැන්ටිකවාදයේ මේ අංග තුන දැන් අපි විස්තාරණය කොට ඉදිරිපත් කරමු.

රොමැන්ටිකවාදයේ ඉතා ප්‍රකට ලක්ෂණය වූයේ හැඟීම් හා මනෝභාව වින්දනය කිරීමට දෙන ලද නව උත්තේජනය යි. කලා නිර්මාණයෙහි හා ආස්වාදනයෙහි ලා කලා කෘතිවල හැඟෙන ගුණයන් පිළිබඳ තීව්‍රතර ප්‍රබෝධයක් මෙයින් හට ගති. එහි දී ඇතැම් විට පුරාණ කාලයේ අවධාරණය කෙරී පැවති ආකෘතිය හා සමතුලිතතාව, සම්භාව්‍ය පටිපාටිය හා අවිරෝධය යන මේවා අමතක කිරීමක් ද සිදු විය. සෞන්දර්ය න්‍යායෙහි දී මෙයින් අදහස් කීපයක් ගම්‍ය වෙයි: ආකෘතිය ලිහිල් වුව ද පුද්ගලික මනෝභාව ප්‍රබල ලෙස හා විශද ලෙස ප්‍රකාශ කොට තිබෙන කෘති ද ඇතුළත් කරනු සඳහා සත්කලාවේ හෝ ශ්‍රේෂ්ඨ කලාවේ ක්ෂේත්‍රය පළල් කෙරෙයි. (18 වන ශතවර්ෂයේ "උත්කෘෂ්ටතාව" යන සංකල්පය මීට මඟ පාදා තිබුණි.) කලා නිර්මාණය කලාකරුවාගේ ආත්ම ප්‍රකාශනයක් ලෙස සැලකෙයි. මේ අනුව විචාරකයා කලාකරුවාගේ අවංක භාවය ද චරිතාපදාන විස්තර ද ආධ්‍යාත්මික ජීවිතය ද පිළිබඳව වැඩිවැඩියෙන් උනන්දුව දක්වන්ට වෙයි.

කලාව යනු මනෝභාව ප්‍රකාශනයකි යන සංකල්පය එක් අංශයකින් අලුත් එකක් නො වී ය. 18 වන ශතවර්ෂයේ ඇතැම් සෞන්දර්යවේදීහු මේ මතය දැරූහ. වික්ටර් හියුගෝගේ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශය රොමැන්ටික දෘෂ්ටිය හකුළා දක්වයි: "කවියා යනු කවරෙක් ද ? ප්‍රබල ලෙස හැඟීම් දැනෙන්නෙක් හා එම හැඟීම් ව්‍යංග්‍යාර්ථජනක භාෂාවෙන් ප්‍රකාශ කරන්නෙකි." මේ අතර වෝල්ටෙයාර් පැවසුයේ කාව්‍යය යනු අන් කිසිවක් නො ව හැඟීම් ම යි කියා ය. 18 වන ශතවර්ෂයේ වෙනත් ලේඛකයෝ කාව්‍යය යනු අනුකරණයකි යන සූත්‍රයෙන් වෙන් වීමටත් කාව්‍යයෙහි මනෝභාවාත්මක අගය අමුතුවෙන් අවධාරණය කිරීමටත් තැත් කළහ. 1770 ගණන්වල දී ජේ. ජී. සුල්සර් මෙසේ ලියා තිබුණි: "කවියා තමාගේ විෂය විසින් ප්‍රබල මනෝභාවයකට හෝ යටත් පිරිසෙයින් එක්තරා මනෝගතියකට හෙළනු ලැබේ. එවිට ඔහුට තම හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා තමා තුළ ඇති වන ප්‍රබල ආශාව මැඩ ගත නො හැකි ය. ඔහු පරිවර්තනයකට ලක් වෙයි." මෙහි දී සුල්සර් ලොංජයිනස්ගේ අදහස් දෝංකාර දෙවමින් "එක්තරා මනෝගතියක්" යන්න ඇතුළත් කොට ඒ අදහස්වලට රොමැන්ටික රූපයක් ගෙන දෙයි. ශ්‍රීමත් විලියම් ජෝන්ස්ට අනුව කාව්‍යයේ, සංගීතයේ හා චිත්‍ර කලාවේ හොඳ ම කොටස් ප්‍රබල මනෝභාව ප්‍රකාශ කරයි; පහත් කොටස් ස්වාභාවික වස්තු වර්ණනා කරයි. හ්‍යූ බ්ලෙයාර්ට අනුව කාව්‍යය යනු ප්‍රබල මනෝභාවවල හෝ ජීවමාන පරිකල්පනයේ භාෂාව යි.

කාව්‍යය සම්බන්ධ රොමැන්ටික දෘෂ්ටිය තුළ ඉහත දැක්වූ ධර්මය කේන්ද්‍රීය ද ප්‍රමුඛ ද විය. අනුකරණ න්‍යාය පසෙකට තල්ලු කර දැමිණ; නැත හොත් පහත් තත්වයකට හෙළිණ. කාව්‍යය යනු මනෝභාව ප්‍රකාශනය යි යන න්‍යායේ එක් රූපයක් අනුකරණ න්‍යායේ තැන ගති. කවියාගේ මානසිකත්වය ද ඔහුගේ මනෝභාවයන්ගේ නිරායාසත්වය හා තීව්‍රත්වය ද අවධාන කේන්ද්‍රය බවට පත් විය. මේ දෘෂ්ටියෙහි ඉතා මත් අනුස්මරණීය ප්‍රකාශනයක් වන්නේ වර්ඩ්ස්වර්ත්ගේ "සෑම සත්කාව්‍යයක් ම ප්‍රබල හැඟීම් ඉබේ උතුරා යෑමකි" යන්න යි. ප්‍රන්ස රොමැන්ටිකවාදියෙකු වූ ඇල්ෆ්‍රඩ් ඩි විග්නි කාව්‍යය යනු නිසංසලයෙහි දී සිහිපත් කෙරෙන මනෝභාව ය යි පැවසී ය. ජෝන් ස්ටුවර්ට් මිල් පැවසූ පරිදි කාව්‍යය යනු හැඟීම් ප්‍රකාශනය යි. මේ ප්‍රකාශනයෙහි පරමාර්ථය ප්‍රකාශනය ම යි. එය අන්‍යයෙකු තුළ එම හැඟීම් දැනවීමේ මාර්ගයක් නො වේ.

ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ භාව විශෝධනවාදය ද එක්තරා මනෝභාවිකවාදයක් වූ බව අපි දුටුවෙමු. එහෙත් රොමැන්ටිකවාදය ඊට වෙනස් ය. රොමැන්ටිකවාදයට අනුව කාව්‍යය භාව විශෝධනයක් වන්නේ මූලික වසයෙන් කවියාට ය. එය පාඨකයාට එබන්දක් වන්නේ ද්විතීයික වසයෙනි. ශෙලී පවසන පරිදි කවියා රෑ කොවුලෙකි. ඔහු අඳුරෙහි හිඳ ගෙන තම හුදකලාව මකා ගැනීමට මියුරු සරින් ගායනා කරයි. කාව්‍ය ලිවීමෙන් ඔහු තමා තුළ උතුරා යන හැඟීම් බැහැර කරයි. ජෝන් කෙබ්ල් පවසන පරිදි කාව්‍යය යනු කිසි යම් ආකාරයකින් යටපත් කෙරී පවතින අතිප්‍රබල මනෝභාවයක් හෝ රුචියක් හෝ හැඟීමක් හෝ වචන මගින් වක්‍ර ලෙස ප්‍රකාශ කිරීම යි. එබඳු ප්‍රබල මනෝභාව කාව්‍ය මගින් ප්‍රකාශ නො කළ හොත් කවියා උමතු වන්නේ ය. ඔහු උමතුවෙන් වැළකෙන්නේ කාව්‍යකරණය මගිනි. කාව්‍යය කවියාගේ ද රසිකයාගේ ද නියුරෝසියාවන් සුවපත් කරන චිකිත්සාවකි. කලාව යනු හැඟීම් ප්‍රකාශනය යි, යනුවෙන් 1878 දී මනෝභාවික සෞන්දර්ය විද්‍යාව සම්පූර්ණයෙන් ක්‍රමවත් කොට වර්ධනය කළේ ඉව්ජීන් වෙරෝන් විසිනි.

පුනරුදයේ සිට 18 වන ශතවර්ෂයේ අග භාගය තෙක් කාව්‍යය සමාන කරන ලද්දේ චිත්‍ර කලාවට ය. එහෙත් මේ කාලයේ දී කාව්‍යයට සැබවින් ම සමාන වන කලාව ලෙස සලකන ලද්දේ සංගීතය යි. මීට හේතු වූයේ ඉතා මත් පරිපූර්ණ ලෙස ද ශුද්ධ ලෙස ද ප්‍රමුඛ ලෙස ද හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන්නේ සංගීතය වීම යි. කාව්‍යය ද හැඟීම් එසේ ප්‍රකාශ කිරීමට තැත් කරයි. ඊ. ටී. ඒ. හොෆ්මාන් සංගීතය ගැන මෙසේ කී ය: "එය සියලු ම කලාවන් අතර ඉතා මත් රොමැන්ටික කලාව යි; නිර්ව්‍යාජ ලෙස ම රොමැන්ටික කලාව යි. ඊට හේතුව එහි එක ම විෂය අපරිමිතය වීම යි."

ජරමානු රොමැන්ටිකයෙකු වූ විල්හෙල්ම් හයින්ඩ්රික් වැකන්රෝඩර් කාව්‍ය භාෂාව සංගීතයට සමාන විය හැකි බව මෙසේ හඟවයි:

"ගලා ගෙන යන දැවැන්ත ඇළක මෘදු වූ ද රළු වූ ද බිඳෙන්නා වූ ද පෙණ නඟන්නා වූ ද දහස් ගණන් රළ පෙළ වචනයෙන් නිරූපණය කිරීම මිනිසාට කළ නො හැක්කකි. වචනවලට කළ හැක්කේ ඒවායේ අඛණ්ඩ චලනයන් යන්තමින් කීම යි. ඒවාට එම චලනයන්ගේ ප්‍රතිඵල වසයෙන් ජල බින්දු යළි හැඩ ගැසී සැකසීම දෘශ්‍යමාන ලෙස චිත්‍රගත කළ නො හැකි ය. මානව ආත්මයේ පතුලෙහි පිහිටා ඇති ගුප්ත ඇළ ගැන ද කිය යුත්තේ මෙය ම යි. වචන එම ඇළේ ගලනය ඊට විජාතික වූ මාධ්‍යයක් මගින් සඳහන් කිරීම ද නම් කිරීම ද විස්තර කිරීම ද කරයි. එහෙත් සංගීතයේ දී එම ඇළ ම මුදා හැරී ගලා ගෙන යන සෙයක් දිස් වෙයි. සංගීතය එම අභ්‍යන්තර ගුඪ ලෝකයේ සැඟවී තිබෙන වෙණ තත් ධෛර්යමත් ලෙස ස්පර්ශ කොට අපගේ ද හද වෙණ තත් නද දෙවයි. එවිට අපි සංගීතය තේරුම් ගනිමු."

මේ මනෝභාව ප්‍රකාශන න්‍යාය කලාව කෙරෙහි රොමැන්ටික ප්‍රවේශය තුළ මූලික වූ නව නැම්මක් ඇති කළේ ය: දැන් මහත් ම වැදගත්කම හා උනන්දුව ඇද ගන්නා දෙය බවට පත් වූයේ කලා කෘතියට වඩා නිර්මාණය කළ තැනැත්තා ය. මේ අලුත් අදහස ඉතා මත් කෙටියෙන් ප්‍රකාශ කළේ කාලයිල් ය: "ශේක්ස්පියර්ගේ වචන වූ කලි ජනේල සමූහයකි. ඒවා අතරින් අපි ශේක්ස්පියගේ අධ්‍යාත්ම ලෝකයේ ක්ෂණ දර්ශනයක් දකිමු." මීට පෙර යුගවල කලා කෘතිය සලකනු ලැබුයේ යථාර්ථ ලෝකය හෝ යථාර්ථ ලෝකයට එපිටින් පවත්නා වෙනත් ලෝකයක් හෝ පොදු මනුෂ්‍ය ස්වභාවය හෝ දක්නා ජනේලයක් ලෙසිනි. එහෙත් දැන් එය සැලකෙන්නේ එහි නිර්මාපකයාගේ අභ්‍යන්තර ජීවිතය හා පුද්ගල භාවය දැකීමට පරිහරණය කෙරෙන ජනේලයක් වසයෙනි. මෙනයින් ම මිල්ටන්ගේ කවි තුළ අප දක්නේ මිල්ටන් ම යයි කෝල්රිජ් පැවසී ය. කෙබ්ල් ලේඛකයෙකුගේ රචනා තුළින් ලේඛකයාගේ චරිතය හා ගතිස්වභාවය යළි ඉදි කිරීමේ විධික්‍රමයක් විස්තාරණය කළේ ය.

කාව්‍යය හැඟීම්වලට සිදුවීමෙන් විවේචනය සම්බන්ධයෙන් නොයෙකුත් ප්‍රශ්න මතු විය හැකි ය. කාව්‍යය යනු හැඟීම් ම නම් බුද්ධිමත් විචාරය පරිහරණය කළ නො හැකි ය යන අදහස උපදින්ට පුළුවන. මෙලෙස කාව්‍යයට දැක්විය හැකි හා දැක්විය යුතු එක ම ප්‍රතිචාරය නම් එය සමග හැඟීම් ඇති කර ගැනීම ය යි වැකන්රෝඩර් තර්ක කළේ ය. "හැඟීම් හඟින හදවතත් පර්යේෂණාත්මක ලෙස කරුණු විමර්ශනය කිරීමත් අතර සදාකාලිකව සතුරු අගාධයක් හට ගෙන ඇත. හැඟීම් ග්‍රහණය කළ

හැක්කේත් තේරුම් ගත හැක්කේත් හැඟීම්වලින් ම පමණි.'' කාව්‍යයක් ආස්වාදය කළ හැක්කේ කවියෙකුට ම ය යි ද විචාරකයාගේ විනිශ්චය කාව්‍යයක් ම විය යුතු ය යි ද යන අදහස හට ගත හැකි ය. පසු කාලයේ වෝල්ට පේට හා අන්‍යයන් විසින් මේ අදහස දෝංකාර නංවන ලදි. තව ද කවියාගේ සැබෑ හැඟීම් හා ඔහු ප්‍රකාශ කරන හැඟීම් අතර සබඳතාවත් ඔහු යොදන කාව්‍යෝක්තිවල ප්‍රමාණවත් භාවය හෝ නිර්ව්‍යාජත්වයත් සැලකීම වැදගත් ය යන අදහස හට ගත හැකි ය. මෙලෙස කවියා නිර්ව්‍යාජ වීම වැදගත් ය යි වර්ඩ්ස්වර්ත් සිතී ය. කෙබිල් නිර්ව්‍යාජත්වය විචාරාත්මක ඇගයීමේ පාදීය නිර්ණායකයක් බවට පත් කළේ ය. කාලයිල්ට අනුව කවියෙකුගේ විශිෂ්ටත්වය වන්නේ ඔහුගේ අවංකත්වය, නිර්ව්‍යාජත්වය හෙවත් අවිවාදනීය සත්‍යයවාදිත්වය යි; මිනිසෙකු කවියෙකු බවට පත් කරන්නේ ඔහුගේ නිර්ව්‍යාජත්වය හා දෘෂ්ටියේ ගැඹුර යි. පරම කාව්‍යමය සාර්ථකත්වය සඳහා අවශ්‍ය කොන්දේසියක් ලෙස මැතිව් ආනල්ඩ් සැලකුයේ පරම නිර්ව්‍යාජත්වයෙන් ගලා එන මහත් බැරෑරුම්කම ය.

පරිකල්පනය පිළිබඳ මතවාද

මෙලෙස, කාව්‍යය හා පොදුවේ කලාව සාරාර්ථයෙන් ගත් කල්හි හැඟීම් ප්‍රකාශනය යි යන්න රොමැන්ටික සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ප්‍රථම මූලධර්මය ලෙස සැලකිය හැකි ය. මෙය රොමැන්ටික සෞන්දර්ය විද්‍යාව හා නව සම්භාව්‍ය සෞන්දර්ය විද්‍යාව අතර වෙනස ලෙස ද සැලකිය හැකි ය. කාව්‍යය හා ගද්‍යය අතර පෙර කල දක්වා තිබුණු වෙනස ප්‍රතික්ෂේප කළ වර්ඩ්ස්වර්ත් ඒ වෙනුවට හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන කාව්‍යයත් කරුණු ප්‍රකාශ කරන විද්‍යාවත් අතර වෙනස තහවුරු කිරීම මෙකල මතුව ආ පොදු අදහස පිළිබිඹු කළේ ය. රොමැන්ටික සෞන්දර්ය විද්‍යාව වඩාත් මැනවින් තේරුම් ගැනීම සඳහා නම් අප එයට පහත සඳහන් දෑ ද එකතු කළ යුතු ය: පළමු කොට, රොමැන්ටික්වාදීන් හැඟීම් ප්‍රකාශනය වෙනත් දෙයකට මාර්ගයක් නො ව ස්වාධීන වූ අරමුණක් විය හැකි ය යන්න අවධාරණය කොට කාව්‍යය වියුක්ත සදාචාරාත්මක සත්‍යයන් උගන්වන්නකි යන සංකල්පය ප්‍රතික්ෂේප කළ ද ඔවුන් අතර ඇතැම් අය, වෙසෙසින් ම වර්ඩ්ස්වර්ත් හා ශෙලී පහත දැක්වෙන අයුරු තර්ක කළහ: කාව්‍යයෙහි සදාචාරාත්මක අගයක් ඇත. හැඟීම් විඳීමට ඇති හැකියාව, විශේෂයෙන් ම මිනිසුන් එකට බැඳ තබන හැඟීම් විඳීමේ හැකියාව සියුම් බවටත් විපුලත්වයටත් පත් කිරීම කාව්‍යයෙන් සිදු වෙයි. කාව්‍යයේ පැවැත්ම යුක්තියුක්ත වන්නේ මෙහෙයිනි. කවියා මිනිසුන්ගේ හැඟීම් එක්තරා දුරකට තිවැරදි කළ යුතු ය; මිනිසුන්ට නව හැඟීම් සංකීර්ණයන් ගෙන දිය යුතු ය; ඔවුන්ගේ හැඟීම් වඩාත් යුක්ති සහගත ද ශුද්ධ ද ස්ථාවර ද කළ යුතු යි. දෙවනුව, කාව්‍යය පිළිබඳ

මනෝභාවික සංකල්පය පිළිගෙන උපදේශාත්මක සංකල්පය ප්‍රතික්ෂේප කෙරුණ ද කාව්‍යයෙහි එක්තරා ඥානකාරක ගුණයක් ඇතැයි යන සංකල්පය ප්‍රතික්ෂේප නො කොට පරිවර්තනය කරන ලදි.

කලාව පිළිබඳ රොමෑන්ටික න්‍යායෙහි දී හැඟීම් කාව්‍යයේ ප්‍රථම හේතුව හා ඉතා මත් වැදගත් ඵලය පමණක් නො ව ඥානයේ උල්පතක් ද විය හැකි ය. මේ මනෝභාවික අන්තඃකරණවාදයේ මුල් 18 වන ශතවර්ෂයේ සෞන්දර්යවාදීන්ගේ කෘති තුළ දක්නා ලැබේ. එහෙත් රොමෑන්ටික කවීන් හා නවකතාකරුවන් අතර කාව්‍යයේ ඥානකාරක අගය පිළිබඳ මේ සංකල්පය වර්ධනය වී කවියා තුළ විශේෂ ප්‍රතිභාවක් ඇතැයි යන පිළිගැනීම හට ගති. මේ ප්‍රතිභාව නිසා කවියාට අනික් මිනිසුන්ගේ අභ්‍යන්තර ජීවිතයට පමණක් නො ව ලෝකයේ අභ්‍යන්තර ජීවිතයට ද හැඟීමෙන් යුතුව සහභාගි විය හැකි ය. එක් රොමෑන්ටිකවාදියෙකුට අනුව ශ්‍රේෂ්ඨ කවීන්ගේ කෘති තුළ හදවතේ අනාගත වාක්‍ය ගැබ් වෙයි; ඒවායෙහි දක්නට ලැබෙන ගැඹුරු අන්තර්ඥානයන් තුළ අපගේ පැවැත්ම පිළිබඳ අඳුරු ප්‍රහේලිකාව විසදෙන සේ පෙනේ.

කවියා තුළ හා කාව්‍යයෙහි මෙකියන ඥානය ගැබ් වේ ය යන අදහසින් පරිකල්පනය මගින් පිළිබඳව නව න්‍යායක් මතු වී ආවේ ය. පරිකල්පනය මගින් කරුණු උත්පාදනය හා යළි එක් රැස් කිරීම පමණක් නො ව වැදගත් සත්‍ය ඉදුරා ම ග්‍රහණය ද කරනු ලැබේ ය යන අදහස හට ගති. කාව්‍යයෙහි සත්‍ය ඥානනයත් නිර්මාණයත් ඒකාබද්ධව ඇතැයි පිළිගැනිණ. මනසින් කරන සෑම කටයුත්තක් තුළ ම ඥානනය හා නිර්මාණය යන අංශ දෙක ම ගැබ් වේ. එකක් අනික හා අමිශ්‍රව ශුද්ධ රූපයකින් හට ගත නො හැකි ය. එක් අතකින් මීට හේතුව ඥානනය කිරීමේ දී ඥානනය කරනු ලබන දෙය ඥානනය කරන තැනැත්තා විසින් එක්තරා දුරකට හැඩ ගන්වනු ලැබීම යි. අනික් අතින් මීට හේතුව පරිකල්පනයට කිසි යම් අලුත් දෙයක් දැකීමෙන් තොරව කිසි ම දෙයක් උත්පාදනය කළ නො හැකි වීම යි. මෙයින් අදහස් වූ තවත් දෙයක් නම් සෑම ඥානනයක් තුළ ම ඥානනය කරන්නාගේ ආත්මය විසින් එකතු කරනු ලබන දෙය හා බාහිර දත්ත විසින් එකතු කරනු ලබන දෙය අතර වෙනස පැහැදිලිව වෙන් කොට දැන ගත නො හැකි ය යන්න යි.

සත්‍යය අනාවරණය කිරීම හා නිර්මාණය, දැන ගැනීම හා තැනීම යන සංකල්ප එක් න්‍යායක් තුළ සංකලනය කිරීමේ හා පාලනය කිරීමේ උත්සාහය රොමෑන්ටික සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. එමෙන් ම එය බොහෝ ගැටලුවලට ද තුඩු දෙන්නකි. මේ දෙක සම්මුතියකට ගෙන ඒමේ එක් ක්‍රමයක් වන්නේ පරිකල්පනය හා හැඟීම් ඒකාබද්ධ කිරීම යි:

කවියා විශේෂයෙන් ම ග්‍රහණය කරන්නේ තමාගේ ම හැඟීම් විසින් වර්ණ ගන්වන ලද යථාර්ථය යි.

පරිකල්පනය ගැන අභිනව, උත්තරීතර ආකාරයකින් කතා කළ ප්‍රථම ඉංගිරිසි කවියා විලියම් බ්ලේක් ය. ඔහුට අනුව කවියෙකු සතු එක ම බලය පරිකල්පනය යි. පරිකල්පනය ඇති තැනැත්තේ කවියෙක් වෙයි. එය දිව්‍යමය දෘෂ්ටියකි. "පරිකල්පනයේ මේ ලෝකය සදාතනික ලෝකය යි; අලස ශරීරයාගේ අභාවයෙන් පසු අප ඇතුළු වන දිව්‍යමය තුරුල්ල එය යි."

කාව්‍යය යනු පරිකල්පනයේ ප්‍රකාශනය ලෙස නිර්වාචනය කරන ශෙලී පරිකල්පනය අපට අනික් මිනිසුන්ගේ අභ්‍යන්තර ජීවිතයන්ට ක්ෂණිකව ම සහභාගී වීමේ හැකියාව ගෙන දෙන හෙයින් එය ම සදාචාරාත්මක සාධුත්වයේ ශ්‍රේෂ්ඨ උපකරණය ය යි තර්ක කරයි. මෙලෙස ඔහු පරිකල්පනයටත් එහෙයින් ම පරිකල්පනයෙන් බිහි වන කාව්‍යයටත් විශේෂ හා ඉතා උසස් ඥානකාරක අගයක් ආරෝපණය කරන බව පැහැදිලි ය. මේ සම්බන්ධයෙන් කීට්ස් මීටත් වඩා අවධාරණයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කළේ ය:

"හදවතේ හැඟීම්වල හා පරිකල්පනයේ සත්‍යතාවෙහි ශුද්ධත්වය හැර අන් කිසි දෙයක් මට විශ්වාස නැත. පරිකල්පනය සෞන්දර්යය සේ ග්‍රහණය කරන දේ සත්‍ය විය යුතු යි. එය ඊට පෙර පැවතුණත් නැතත් කම් නැත. කිසි යම් සත්‍යයක් තර්ක මාර්ගයෙන් දත හැකි බවක් මා තව ම දැක නැත."

විලියම් හැස්ලිට්ගේ ලේඛන තුළ රොමැන්ටික ධර්මයේ ඉමහත් කොටසක් සාරාංශගත වී ඇත: "දේවල සැඟවුණු සාදෘශ්‍යයන් පිළිබඳ මේ අන්තඃකරණ ඥානය හෙවත් පරිකල්පනයේ මේ ඉව කලා නිර්මාණ මතට සූධීමත් භාවය ගෙන එයි. එය ස්වභාව ධර්මය මෙන් ම අවිඥානකව ක්‍රියා කරන හෙයිනි." පරිකල්පනය බුද්ධියෙන් වෙනස් දෙයක් ලෙස සලකා ඇත. එය විශ්ලේෂී නො ව සංශ්ලේෂී ය; වියුක්ත නො ව සංයුක්ත ය; සාමාන්‍ය නො ව සුවිශේෂ ය; ව්‍යාඛ්‍යානාත්මක නො ව අන්තඃකරණාත්මක ය. කාව්‍යය "වර්ණනා කරන්නේ ස්ථාවර දෙය නො ව වෙනස් වෙමින් ගලා ගෙන යන දෙය යි"

ප්‍රන්සයේ හා ජර්මනියේ ද රොමැන්ටිකවාදීහු පරිකල්පනයට කේන්ද්‍රීය ඥානකාරක කාර්යභාරයක් පැවරූහ. ජෝසප් ජෝබයා මෙසේ ලීවේ ය: "පරිකල්පනය යනු බුද්ධිගෝචර දෙය ඉන්ද්‍රියගෝචර කරන්නා වූ ද අද්‍රව්‍යමය දෙය ද්‍රව්‍යමය කරන්නා වූ ද මනෝ අංශය යි: එක් වචනයකින් කිව හොත් තෙමේ ම අදෘශ්‍යමාන වූ දෙය එහි ස්වභාවය නො නසා ආලෝකයට ගෙන එන මනෝ අංශය යි" අදෘශ්‍යමානය දෘෂ්ටිය වෙත අනාවරණය කරන ඉන්ද්‍රියගෝචර වාහනය නම් පරිකල්පනයේ නිර්මාණය

යි. බෝද්ලයාට අනුව "පරිකල්පනය දිව්‍යමය මනෝ අංශයකි. එය දාර්ශනික විධික්‍රමයක් පරිහරණයෙන් තොරව දේවල රහස් හා සුහද සබඳතාවන්, අනුරූපතාවන් හා සාදෘශ්‍යයන් ද ඉඳුරා ම සංජානනය කරයි." මෙකී "අනුරූපතාවන්" පවතින්නේ බාහිර හා අභ්‍යන්තර ලෝක ද ස්වාභාවික හා අධිස්වාභාවික දේවල් ද අතර ය. ලොව පවත්නා සෑම දෙයක් ම සියලු මනෝ අංශ අතර අග රජින වන පරිකල්පනාත්මක අන්තර් දෘෂ්ටිය නමැති මනෝ අංශය මගින් කවියා විසින් විශද කළ යුතු සංකේතයකි; "චිත්‍රලේඛයකි" ඇතැම් විට පරිකල්පනය පිළිබඳ ඉතා මත් ප්‍රකට ප්‍රකාශය කොට තිබෙන්නේ කෝල්රිජ් විය හැකි ය. ඔහු පරිකල්පනය හා විභාවනාව (fancy) අතර වෙනසක් දැක්කේ ය. සාමාන්‍ය සිතිවිල්ලට අනුව මේ දෙක එක ම මනෝ අංශය හඳුන්වන නම් දෙකකි; එසේ නැත හොත් එක ම මානසික ශක්තියේ අංශක දෙකකි. කෝල්රිජ් මේ අදහස ප්‍රතික්ෂේප කරයි: "ප්‍රාථමික පරිකල්පනය යනු සකලවිධ මානුෂික සංජානනයේ ජීවමාන බලය හා අග්‍රගණ්‍ය කර්තෘ ය. එය නම් අපරිමිත වූ දෙවියන් වහන්සේගේ සදාකාලික නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාව පරිමිත මනස තුළ පුනර්කරණය වීම යි. ද්විතීයික පරිකල්පනය පළමු වැන්නේ දෝංකාරයකි."

මෙහි ප්‍රාථමික පරිකල්පනය යනු ස්වාභාවික සන්තතීන් තුළ හා මානව සංජානනය තුළ ක්‍රියාත්මක වන අවිඥානක හා අස්වේච්ඡ නමුත් සක්‍රිය හා නිර්මාණාත්මක බලය යි. ද්විතීයික පරිකල්පනය යනු සවිඥානක කාව්‍යමය බලය යි. කෝල්රිජ් විභාවනාව යැයි කියන්නේ මීට ය.

කෝල්රිජ් 18 වන ශතවර්ෂයේ දී පරිකල්පනය යනුවෙන් හැඳින්වුණා වූ ද සංඝටනවාදීන් බොහෝ කාලයක් තුළ පැහැදිලි කිරීමට තැත් කළා වූ ද කටයුතු විභාවනාවට භාර දෙයි. ඔහුට අනුව විභාවනාව ඉන්ද්‍රියන්ගෙන් තම දත්ත ලබා ගෙන, කාලයෙන් හා අවකාශයෙන් විමුක්ත කොට ගෙන සංඝටනයේ නියාමයන්ට අනුකූලව යළි පෙළ ගසා සාරභූත වශයෙන් වෙනස් නො වූ අංග වෙනස් පටිපාටියකට අනුව සැකසීම නමැති යාන්ත්‍රික නව්‍යත්වයෙන් යුතු සංකලනයක් නිපදවයි. එහි මේ ක්‍රියා මාලාවට විෂය වන්නේ ස්ථිරව පිහිටා තිබෙන්නා වූත් නිශ්චිත වූත් දේ පමණි. එහෙත් පරිකල්පනය මූලිකාංග නව සමස්තයන් බවට සංකලනය කරමින් හෝ මිශ්‍ර කරමින් පරිවර්තනය කරයි. මේ නව සමස්තයන්ගෙන් අලුත් ගුණ මතු වී එයි. වර්ධනය වන ශරීරයක් තුළ ආහාර දිරවා පරිවර්තනය කෙරෙන්නාක් මෙනි. කෝල්රිජ්ගේ කෘතිවල ආධිපත්‍යය දරන්නේ සංඝටනවාදයට එල්ල කළ ප්‍රහාරය හා කලාත්මක නිර්මාණය සම්බන්ධ වඩාත් ප්‍රමාණවත් න්‍යායක් සෙවීම ය.

කෝල්රිජ්ගේ මේ අදහසට අනුව කවියා තුළ සංශ්ලේෂී හා ප්‍රාතිහාර්යාත්මක බලයක් ඇත. ඔහු පරස්පර ප්‍රතිපක්ෂ හෝ අන්‍යෝන්‍ය අනනුරූප ගුණ තුලනය හෝ ශමනය කරන කල්හි මේ බලය අනාවරණය වෙයි. මේ අනුව සාහිත්‍ය කෘතියක් යනු ජීවමාන සමස්තයකි. එතුළ එකිනෙකට පටහැණිව පිහිටා තිබෙන අභ්‍යන්තර ආතති ද උත්ප්‍රාසාත්මක වෙනස්කම් ද එසේ පිහිටා තිබීම නිසා ම සමස්තයේ එකමුතුවට තුඩු දෙයි. සෞන්දර්යය යන්න කෝල්රිජ් විවරණය කරන්නේ බහුත්වය සේ පෙනී යන, බහුත්වය ඒකත්වය බවට පත් වීම යනුවෙනි. සමස්තය සියලු කොටස් විසින් නිර්මාණය කරනු ලබන්නකි. මේ අනුව කෘතියක සාධුත්වය සමන්විත වන්නේ එය විසින් එකමුතුවක් තුළ රඳවා සිටිනු ලබන කොටස්වල විවිධත්වයෙනි. සාහිත්‍ය කෘති පරීක්ෂණයට ලක් කළ යුත්තේ පුරාණ නීති පද්ධතියක් අනුව නො වේ. එබඳු නීති යාන්ත්‍රික මිනුම් ය. විචාරකයාගේ කර්තව්‍යය වන්නේ ඊට වඩා ගැඹුරු දෙයකි; එනම්, කොටස්වල ඒකත්වයන් සෙවීම යි. මෙලෙස, කෝල්රිජ්ට අනුව ශේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය තුළ අභ්‍යන්තරයෙන් ම වැඩී විකාසනය වී එන ජීවමානත්වයක් ඇත. එබඳු කෘති නිර්මාණය කළ හැක්කේ තමා අදහස් කරන නිර්මාණාත්මක බලයෙන් යුතු කලාකරුවන්ට පමණකැයි ඔහු පවසයි.

මෙලෙස කෝල්රිජ් එංගලන්තයේ සෞන්දර්ය න්‍යාය තුළට ගෙන එන්නේ සමවාය සම්බන්ධය (Organic unity) නමැති ලක්ෂණය යි. ඇරිස්ටෝටල් හා ප්ලේටෝ සාහිත්‍ය කෘතියක් ජීවමාන සත්වයෙකුට සමාන කළ සැටි අපි දුටුවෙමු. තව ද ස්වභාව ධර්ම ලෝකය තමාගේ ම ආත්මයකින් යුතු මහත් ජීවමාන දෙයක් විය හැකි ය යන සංකල්පය ප්ලේටෝගෙන් ද ප්ලොටයිනස්ගෙන් ද හට ගෙන ශාෆ්ට්ස්බරිගේ විශ්ව ආත්මය නමැති සංකල්පය තුළ යළි දිස් වූයේ ය. මෙය උච්චතම ලෙස විකාසනය වී කලාවට සම්බන්ධ වූයේ ජර්මනියේ රොමැන්ටික චින්තකයන් හරහා ය. මෙයට මග පෑදූයේ අතික්ෂුද්‍ර ද්‍රව්‍යාංශුව තුළ ජීවමාන සත්ව ලෝකයක් ඇත යන සංකල්පයෙන් යුතු ලයිබ්නිස්ගේ පාරභෞතිකවාදය යි. කාල් පිලිප් මොරිට්ස් සෞන්දර්යය පිළිබඳ සමවාය සංකල්පයක් ලයිබ්නිස්ගෙන් උපුටා ඉදිරිපත් කළේ ය. ශ්ලෙජල් කලා කෘතියක රූපය යාන්ත්‍රික රූපය සමග සසඳා වෙනස පෙන්වූයේ ය. ඔහුට අනුව පළමු වැන්න තමාගේ ම අභ්‍යන්තරයෙන් තෙමේ ම ආවිස්තාරණය වන්නේ ය. දෙවැන්න ද්‍රව්‍යයක ස්වභාවයට අසම්බන්ධව හුදු අහම්බ එකතු කිරීමක් ලෙස එම ද්‍රව්‍යයට ආරෝපණය කරනු ලැබෙන්නකි. මේ අදහසේ ආනුභාවයට හසු වූ කෝල්රිජ් යාන්ත්‍රික රූපය හා සමවාය රූපය අතර වෙනස මෙසේ පෙන්වා දුනි:

"කිසි යම් ද්‍රව්‍යයක ලක්ෂණවලින් අනිවාර්යයෙන් ම මතු නො වන

පූර්වනිර්ණිත රූපයක් අප විසින් ද්‍රව්‍යයකට ගෙන දෙනු ලබන කල්හි එම රූපය යාන්ත්‍රික ය. අනික් අතින් සමවාය රූපය සහජ ය. එය හැඩ ගැසෙන්නේ අභ්‍යන්තරයෙන් ම වර්ධනය වී ඒමේ දී ය. එහි වර්ධනයේ පරිපූර්ණත්වය යනු එහි බාහිර රූපයේ පරිසමාප්තිය යි.''

කලා කෘතියෙහි සමවාය සම්බන්ධය යන සංකල්පය හර්ඩර් හා ගතේ යන ජර්මානු චින්තකයන් දෙදෙනා විසින් තව දුරටත් ගැඹුරු කරන ලදි.

යොහාන් ගොට්ෆ්‍රීඩ් හර්ඩර් 18 වන ශතවර්ෂයේ චින්තකයන්ගේ සියලු අදහස් එකතු කොට නව සම්මිශ්‍රණයක් තැනී ය. රොමෑන්ටික සෞන්දර්යවාදයේ බොහෝ ප්‍රධාන අදහස් මූල රූපයකින් ඔහුගේ ලේඛන තුළ මතුව එයි: කාව්‍යය යනු මනෝභාව ප්‍රකාශ කරන කලාව යි. විචාරය යනු කතුවරයා සමඟ හෘදය සංවාදය භජනය කිරීම යි. රූපකය හා පුරාකථාව මිනිසාගේ මුල් ම භාෂාව යි. දැන් එය බුද්ධිමය යළි ඉදිකිරීම්වලින් යටපත් වී ඇත. එහෙත් කාව්‍යයේ රූපයෙන් එයට තවමත් අප යථාර්ථයේ ස්වභාවයත් උනුන්ගේ අධ්‍යාත්මයනුත් දැන ගන්නා මාධ්‍යය විය හැකි ය. ස්වභාව ධර්මය ජීවමාන අංග සමවායකි. මිනිසා එහි සමවේත කොටසකි. එහි කොටසක් වන මිනිසාට එම සමස්තය ප්‍රකාශ කිරීමෙහි හා විදහා දැක්වීමෙහි බලශක්ති ඇත. යථාර්ථයේ ස්වභාවය ඉතා මැනවින් පිළිබිඹු වන්නේ කලා නිර්මාණයන් තුළ ය. ඊට හේතුව ඒ කලා නිර්මාණ බෙහෙවින් ම කලාකරුවන්ගේ අවිඥානක මනස තුළ ශාකයන් මෙන් පිළිසිඳ ගෙන වර්ධනය වීම යි.

ගතේගේ චින්තනය තුළ රොමෑන්ටික සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ඉහත කී ප්‍රධාන අදහස් මුල් බැස ගෙන මැනවින් විකාසනය විය. හර්ඩර්ට මෙන් ම ගතේට ද සමස්ත ස්වභාව ධර්මයේත් එහි කොටසක් වශයෙන් මිනිසාගේත් මිනිසා ස්වභාව ධර්මය සමග පවත්වන එකමුතුවෙන් හට ගෙන එය ම ප්‍රකාශ කරන කලා කෘතිවලත් සමවාය සම්බන්ධය පිළිබඳ ගැඹුරු හැඟීමක් පැවතුණි. පරිසමාප්ත කලා කෘතියක් ස්වභාව ධර්මයේ නිර්මාණයක් ලෙස දිස් වන්නේ කෙසේ දැයි ගතේ ප්‍රශ්න කරයි. ඊට ඔහු දෙන පිළිතුර මෙසේ ය: එය ස්වභාව ධර්මය සමග සුසංවාදී වන හෙයිනි; ස්වාභාවිකත්වයට උඩින් සිටින එය අස්වාභාවික නො වන හෙයිනි. පරිසමාප්ත කලා කෘතියක් යනු මානව ආත්මයේ නිර්මාණයකි. මේ අර්ථයෙන් එය ස්වභාව ධර්මයේ නිර්මාණයකි. ''කලාකරුවා ස්වභාව ධර්මය සමග දෙවැදෑරුම් සබඳතාවක් පවත්වයි. එක් විට ම ඔහු ඇගේ ස්වාමියා ද වහලා ද වන්නේ ය.''

ගතේට අනුව සෑම සත්කලා කෘතියක් ම තමාගේ ම කුඩා ලෝකයක් නිර්මාණය කරයි. එහි සියලු ම දේ සිදු වන්නේ ස්ථාවර නියාමයන්ට අනුව

ය. එය විනිශ්චය කළ යුත්තේ එහි ම නීතිවලට අනුව ය. එය හැඟිය යුත්තේ එහි ම අධ්‍යාත්මයට අනුව ය. මේ හේතුවෙන් කලා නිර්මාණ කාර්යය හැඳින්වීම සඳහා යෙදෙන "රචනය" යන්න ඔහු බැහැර කළේ ය. කලා නිර්මාණය බිත්තර, පිටි හා සීනි එකට කලතා කේක් තනන්නාක් මෙන් කරන ක්‍රියාවක් නො වේ. එය ආධ්‍යාත්මික නිර්මාණයකි. එහි දී සමස්තය පුරා මෙන් ම එහි කොටසක් පුරා ද එක් අධ්‍යාත්මයක්, එක් ජීවිතයක් ව්‍යාප්තව පවතී. එය නිර්මාණය කිරීමේ දී එහි නිර්මාපකයා ක්‍රියා කළේ තම සුධීමත් භාවය නමැති භූතයාගේ බලයට හසුව ඔහුගේ නියෝග අනුව ය.

ගතේ සමවාය සම්බන්ධතා න්‍යාය පරිහරණය කරන තවත් තැනක් නම් ඔහු ඇරිස්ටෝට්ල් ගැන ලියූ ලිපියකි. එහි දී ඇරිස්ටෝට්ල්ගේ භාව විශෝධනය ශෝකාන්ත නාටකයෙන් ඇති වන මානසික ප්‍රතිඵලයක් ලෙස විවරණය නො කළ යුතු ය යි ද ශෝකාන්ත නාටකය තුළ ම පවත්නා සබඳතාවක් ලෙස විවරණය කළ යුතු ය යි ද කියා ඔහු තර්ක කරයි. "කාර්ය මාලාව අනුකම්පාව හා භය ජනනය කරන්නක් වන කල්හි ශෝකාන්ත නාටකය මෙකී මනෝභාවයන්ගේ සමතුලනය වීමකින්, සමගි සන්ධානයකින් වේදිකාව මත අවසන් විය යුතු ය." මෙහි දී ඔහු ඉහත තුන් වන පරිච්ඡේදයේ දැක්වූ ඇරිස්ටෝට්ල් පිළිබඳ ජෙරල්ඩ් එල්ස්ගේ විවරණයෙහි පූර්වඥානයක් නියෝජනය කරයි.

මෙලෙස රොමැන්ටික අන්තඃකරණවාදය සාහිත්‍යය නව සම්භාව්‍ය අර්ථයෙන් උපදේශ දීමක් බවට, පොදු සත්‍යයන්හි, ඇරිස්ටෝටලියානු සාමාන්‍යයන්හි, ඉගැන්විය හැකි වියුක්තීකරණයන්හි වාහනයක් බවට පත් නො කොට එයට වැදගත් ඥානකාරක තත්වයක් ගෙන දීමේ ප්‍රයත්නයකි. කාව්‍යමය ජීවිතයෙහි කේන්ද්‍රස්ථානයෙහි පවත්නා හැඟීම් එක්තරා අන්තර් දෘෂ්ටියක් බවට පත් වෙයි. වර්ඩ්ස්වර්ත් හා ශෙලී යන දෙදෙනා ම කාව්‍යය යනු ඥානය ය යි ද එසේ නැත හොත් ඥානය ගැබ් වන දෙයකැයි ද කීහ. වර්ඩ්ස්වර්ත් මෙසේ කී ය: "කාව්‍යය යනු ඥානයේ ආශ්වාසප්‍රශ්වාසය හා සියුම් ජීවිතය ම යි. එය සියලු විද්‍යාවේ මුහුණතෙහි පවත්නා දෙය හැඟීම්බරව ප්‍රකාශ කිරීම යි. කාව්‍යය සකලවිධ ඥානයේ කේශාන්තය හා පාදාන්තය වන්නේ ය. එය මිනිසාගේ හදවත මෙන් ම අමරණීය යි."

ඔහු තව දුරටත් මෙසේ කියයි:

"කාව්‍යයේ අරමුණ සත්‍යය ප්‍රකාශ කිරීම යි. එය ප්‍රකාශ කරන්නේ ප්‍රත්‍යේක හා ප්‍රාදේශීය සත්‍යය නො ව පොදු හා ව්‍යාප්ත සත්‍යය යි; බාහිර සාක්ෂි මත රඳා පවත්නා සත්‍යය නො ව මනෝභාව විසින් හදවත තුළට ජීවමානව ගෙන එනු ලබන සත්‍යය යි. එම සත්‍යයට සාක්ෂිය එම සත්‍යය ම යි. එය යම් අධිකරණයකට අභියාචනා කරන්නේ නම් එම අධිකරණයට

කුශලතාව හා විශ්වාසය ගෙන දී ඒ දෙක එම අධිකරණයෙන් තමා වෙත ලබා ගනී''

මෙලෙස වර්ඩ්ස්වර්ත්ට අනුව කාව්‍යයේ ප්‍රකාශ වන්නේ පළමුව, මානව ස්වභාවයේ හා විශ්වයේ සදාකාලික ලක්ෂණ පිළිබඳ සත්‍යය හා දෙවනුව, ප්‍රස්තුතාත්මක හා අනුමානාත්මක නො වන ඍජු හා හෘදයග්‍රාහී සත්‍යයයි.

ශෙලී මෙසේ කියා ඇත: ''කාව්‍යයක් යනු ජීවිතයේ සදාකාලික සත්‍යය මගින් ප්‍රකාශිත ජීවිතයේ ම ප්‍රතිබිම්බය යි. එය එක් විට ම ඥානයේ කේන්ද්‍රය ද පරිධිය ද වෙයි. සකලවිධ විද්‍යාව ගැබ් කොට ගන්නා එය සකලවිධ විද්‍යාව යොමු කළ යුතු වූ දෙය ද වන්නේ ය.'' විද්‍යාත්මක සත්‍යය හා කාව්‍යමය සත්‍යය අතර එක්තරා ආතතියක් පවත්නා බව පිළිගැනීමක් ද එය අභේදාත්මකව ශමනය කිරීමේ අධිෂ්ඨානයක් ද මෙහි දක්නා ලැබේ. මේ ශමනය කිරීම සඳහා යෝජනා කොට ඇත්තේ කාව්‍යය ප්‍රසිද්ධියේ සත්‍යාන්වේෂණය කළ හැකි අනුභූතික ප්‍රස්තුතයන්ට අඩු වූ ද ඒ අතර ම කිසි යම් ආකාරයකින් ඒවාට වැඩි වූ ද සත්‍යයෙන් යුක්ත ය යි ගැනීම යි.

කාව්‍යයෙහි ඊට ම ආවේණික වූ සත්‍යයක් ඇතැයි පවසන විට එයින් කරුණු දෙකක් ගම්‍ය වෙයි: පළමුව, කාව්‍යමය සත්‍යය යනු සෑම මිනිසුන් ම සතුව ඇත්තා වූ හෝ බුද්ධියත් විනිශ්චයත් එළඹීමට පෙර දරුවන් වයසෙන් ඔවුන් සතුව තිබුණා වූ හෝ සත්‍යයකි. දෙවනුව, එය යෝගීන්ට ඇති වන සමනන්තර ඥානය වැනි දුර්ලභ හා අනර්ඝ සත්‍යයකි. මේ දෙවෙනි චින්තනයෙන් ප්‍රඥාමත් භාවය පිළිබඳ න්‍යායේ අලුත් ප්‍රකාරයක් වැඩී ආවේ ය: කවියා උච්චතර වර්ගයකට අයත් පුද්ගලයෙකි, යන සංකල්පය හට ගති. මෙලෙස: එෆ්. වී. එච්. නවලිස්ට අනුව නිර්ව්‍යාජ කවියා නිරතුරුව ම දෙවියන්වහන්සේගේ නියෝජිතයෙක් වන පූජකයෙකි. ගතේට අනුව කලාකරුවා දෙවියන් වහන්සේ විසින් අභිෂේක කරන ලද්දෙකි. වික්ට හියුගෝට අනුව කවියා පූජකයෙක් ද දෙවියන් වහන්සේගේ පුද්සුන ද වන්නේ ය. ශෙලීට අනුව කවියා නීතිදායකයා හා දිවැසිවරයා යන දෙදෙනාගේ ම ස්වභාවය ඒකාබද්ධ කොට තමා තුළ ගැබ් කොට ගත්තෙකි: ''කවියෝ වනාහි අඥාත ආවේශයක් ආවිෂ්කරණය කරන දේව නියෝජිතයෝ ය; ලෝකයේ නො පිළිගැනුණු නීතිදායකයෝ ය.'' කාලයිල්ට අනුව කවියා වීරයෙකි; මහාත්මයෙකි; ඍෂිවරයෙකි; දිවැසිවරයකි. එමර්සන්ට අනුව කවියා එක ම සැබෑ වෛද්‍යවරයා ය.

කලාකරුවා පරිවර්තනය වීම, කලාකරුවාගේ මේ රූ පෙරළිය ආකාර දෙකක් ගනී. මුල් අදියරේ දී ශෙලිංගේ හා ගතේගේ බලපෑම යටතේ කලාකරුවා ස්වාභාවික බලවේගයකි. ඔහු හරහා ස්වභාව ධර්මය උච්චතර

මට්ටමක් කරා නැග ගනී. වික්ට හියුගෝගේ වචනවලින් කියත හොත්, "ස්වභාව ධර්මය යනු දෙවියන් වහන්සේගේ සමනන්තර නිර්මාණය යි. කලාව යනු දෙවියන්වහන්සේ මිනිස් මනස හරහා කරන නිර්මාණය යි" පසු කාලයේ දී අනික් ආකාරය ප්‍රමුඛත්වය භජනය කරයි. පරාරෝපණකාරී බලවේගවල පීඩනය යටතේ කලාකරුවා ස්වභාව ධර්මයේ හා දෙවියන් වහන්සේගේ ප්‍රතිපාක්ෂිකයා වෙයි. ඔහු ඛේදජනක වුව ද කීර්තිමත් ශාපයකට හසු වූවෙකි.

මෙකී විවිධ ප්‍රවණතා කුළුගැනී 1880 ගණන්වල හා 1890 ගණන්වල ඇතිව නැති වූ සංකේතවාදී ව්‍යාපාරය හට ගති. කාව්‍යය යනු වචනවලින් හා අර්ථවලින් සැදුණු ව්‍යූහයකි යන සංකල්පය මතු විය. මේ ව්‍යූහය සංකීර්ණ සංකේතයක් හෝ අර්ථපූර්ණ ප්‍රකාශනයක් වෙයි. එහි සුවිශේෂ අගය රඳා පවතින්නේ එයින් මතු වන ව්‍යංග්‍යාර්ථවල ආඪ්‍යත්වයෙහි ය.

සංකේතවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාව ජර්මානු රොමැන්ටිකවාදීන් කරා ද ඔවුන් හරහා මධ්‍ය කාලයට හා ග්‍රීක - රෝමානු යුගයට ද ඇදී යන ඉතිහාසයකින් යුතු ය. මේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙන් කියවුණේ කලා කෘතිය කිසි යම් අර්ථයකින් සංකේතයක් වන්නේ ය යන්න යි. ගතේ අන්‍යාලාපය හා සංකේතය අතර වෙනසක් දැක්කේ ය. අන්‍යාලාපය සාමාන්‍යය හා සුවිශේෂය එකක් වසයෙන් ඒකාබද්ධ කරයි. සංකේතයෙහි ඥාතෘ හා ඥේය සම්පාත වී ද අද්‍රව්‍යමය අර්ථයක් මනසට ධ්වනිත කෙරී ද ධ්වනිත වී ද පවතී. ෆ්‍රිඩ්රික් ශ්ලෙජල් කාව්‍යය සඳහා පුරාකථාව දරන වැදගත්කම අවධාරණය කළේ ය. පුරාකථාව යනුවෙන් ඔහු අදහස් කළේ සංස්කෘතික වසයෙන් වැදගත් සංකේත පද්ධතියකි. මේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවට තුඩු දුන් තවත් අදහසක් ඇත. ඕගස්ට් විල්හෙල්ම් ශ්ලෙජල් කලා කෘතිය යනු අර්ථවත් සංකල්පරූපයකැයි කීවේ ය. තව ද ඔහු කාව්‍යය තුළ රූපකය ද පුරාකථාව ද සංකේතය ද දරන කේන්ද්‍රීය කාර්යභාරය අවධාරණය කළේ ය. තවත් තැනක කලාව යනු සලකුණු මාර්ගයෙන් ඥානනය කිරීමේ ක්‍රමයකැයි ද එසේ නැත හොත් සංකල්පරූප මාර්ගයෙන් සිතීමකැයි ද ඔහු පැවසී ය. ඔහුගේ සුප්‍රකට ප්‍රකාශයක් මෙසේ ය: "කාව්‍ය රචනය යනු සංකේතගත කිරීමේ සදාකාලික ක්‍රමයකි: එක්කෝ අපි ආධ්‍යාත්මික වූ කිසි යම් දෙයක් සඳහා බාහිර ආවරණයක් සොයමු; එසේ නැත හොත් අදෘශ්‍යමාන අභ්‍යන්තරය කිසි යම් බාහිර දෙයකින් වසමු." සංකේතයකට ද්‍රව්‍යමය දෙය අද්‍රව්‍යමය දෙය සමග සම්බන්ධ කළ හැකි ය යන අදහස ජර්මානු විඥානවාදය අවධාරණය කළේ ය. තියඩෝ ජොෆ්රෝයි සමස්ත ස්වභාව ධර්මය ම සංකේතාත්මකැයි සටහන් කරමින් මෙසේ ද කීවේ ය: "කාව්‍යය යනු අදෘශ්‍යමානය සංකල්පනය කිරීමේ හැකියාව ගෙන දෙනු සඳහා මනසට ඉදිරිපත් කරන සංකේත මාලාවකි." එංගලන්තය තුළ මේ

නව කාව්‍යමය සංකේතය බ්ලේක්, වර්ඩ්ස්වර්ත්, කෝල්රිජ්, ශෙලී හා කීට්ස් යන ස්වභාව සෞන්දර්ය ප්‍රකාශක කවියන්ගේ කාව්‍ය තුළ දක්නා ලැබේ. උදාන කාව්‍යය සලකන ලද්දේ දෘශ්‍යමාන භූ දර්ශනය තුළ මානුෂික අත්දැකීමේ අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාවන් සෙවීම ලෙසිනි. එම කාව්‍යය මානුෂික අත්දැකීම හා ස්වාභාවික දර්ශනය යන දෙක ඒකීය සංකේතාත්මක එකමුතුවක් බවට සංකලනය කරයි. එම සංකලනයෙහි දී හදවත ඩැෆඩිල් මල් සමග නර්තනය කරයි; නො ඉවසිලිමත් බටහිර සුළඟ අනාවැකියක් නාද කරයි; අනතුරුදායක සමුද්‍රවල පෙණ මත විවර වන ප්‍රාතිහාර්යජනක තිර පටවල් ගැන රෑ කොවුලා ගායනය කරයි.

ප්‍රන්සය තුළ ද සංකේතාත්මක ව්‍යාපාරය පෘථුල ලෙස වර්ධනය විය. බෝදලයාගේ අනුරූපතාවන් පිළිබඳ පොදු න්‍යාය අපි දැනට මත් සඳහන් කොට ඇත්තෙමු. ඔහුගේ චින්තනයට අනුව විවිධ ඉන්ද්‍රියගෝචර පටිපාටිවල දක්නා ලැබෙන ගුණවල හා සබඳතාවල සමානතා ද නාදවල හා වර්ණවල සංසන්දනීයත්වය ද විශ්වීය සාදෘශ්‍යතා පද්ධතියක් හඟවයි. එහි ඉන්ද්‍රියගෝචර වන සියලු වස්තු අන්‍ය වස්තුවලට ගැඹුරින් සම්බන්ධ වී ඇත. ඒවා අන්‍ය වස්තුවල සංකේත බවට පත් වීමේ හැකියාවෙන් යුතු ය. කවියාට හෝ කලාකරුවාට මේ සාදෘශ්‍යතා දැකීමේත් ප්‍රකාශ කිරීමේත් කුශලතාව ඇත. බොහෝ කවියෝ කාව්‍යය චරිතාපදාන ඛණ්ඩයක්, ජීවමාන ආත්මයක් අනාවරණය කරන හදවතේ හැඬුමක් ලෙස දකිනු වෙනුවට භාෂාවෙන් කරන වික්‍රමයක්, වචනවලින් කරන රචනාවක් ලෙස සැලකූහ. එබඳු කාව්‍යයට තමාගේ ම සද්භාවාත්මක තත්වයක් ඇතැයි සලකන ලදි.

ශොපෙන්හුවර් හා නීට්ශ්වේ

ආතර් ශොපෙන්හුවර් (1788-1860) තම චින්තනය ආරම්භ කළේ පශ්චාත් කාන්ටියානු වාතාවරණයෙහි ය. කාන්ට් හා ප්ලේටෝ තම ගුරුවරුන් ය යි කියා සිටි ඔහු ප්‍රමුඛත්වයට පත් වූයේ 19 වන ශතවර්ෂයේ මැද භාගයේ දී ය.

ශොපෙන්හුවර්ගේ පද්ධතිය රඳා පවත්නේ "ලෝකය", එනම්, සමස්ත චලනිශ්චල විශ්වය දෙස බලන්නා වූ ආකාර දෙකක් අතර දකින වෙනස මත ය. මින් එක් ආකාරයකට අනුව ලෝකය යනු ප්‍රපංචයකි. එනම්, ඉන්ද්‍රියන් සහිත සත්වයන්ගේ මනස් තුළ මතු වන "චෛතසික" හෙවත් ඉන්ද්‍රිය සංජානන මාලාවල් ය. මෙලෙස අප සැමට ම මෙසේ කිව හැකි ය: "ලෝකය යනු මගේ චෛතසිකය යි." එහෙත් ප්‍රපංච ලෝකය යනු පිළිවෙළක් නැතිව ගලා ගෙන යන්නක් නො වේ. එහි ද්‍රව්‍ය වස්තු ද කාලය,

දේශය හා හේතුප්‍රත්‍ය යන මේවායේ ක්‍රමානුකූල සබඳතා ද ඇත. අපගේ සාමාන්‍ය ප්‍රායෝගික විඥානය ප්‍රපංච ලෝකයෙහි දේවල් අවශ්‍යයෙන් ම කාල - අවකාශ සබඳතාවලින් යුතු සේ ද හේතුඵල නීතිවලින් බැඳී ඇති සේ ද ගනී. සිද්ධි තේරුම් ගැනීමටත් පැහැදිලි කිරීමටත් තැත් කරන අනුභූතික විද්‍යාව මෙන් ම සාමාන්‍ය බුද්ධික විමර්ශනය ද පාලනය කරනු ලබන්නේ මේ ප්‍රාගනුභූත තත්වය විසිනි.

එහෙත් මේ ප්‍රපංච ලෝකයට එපිටින් පාරප්‍රපංච ලෝකයක් ඇත. එනම්, ''ස්වායත්තය'' යි කාන්ට් හඳුන්වන දෙය යි. ශොපෙන්හුවර් මෙය හැඳින්වීම සඳහා ''ඇතුළු පැත්ත'' යන සංකල්පය යොදයි. කාන්ට්ට අනුව ස්වායත්තය දත නො හැකි ය. ශොපෙන්හුවර්ට අනුව ස්වායත්තය යනු බුද්ධි රහිත හා සීමා රහිත ආවේගයකි. ඔහු එය හැඳින්වූයේ ''ජීවන අධිෂ්ඨානය'' යනුවෙනි. මේ දෘෂ්ටියෙන් බලන කල්හි, විවිධ වස්තු පන්තීන්ගෙන් හා ශ්‍රේණීන්ගෙන් සමන්විත ප්‍රපංච ලෝකය ප්‍රාථමික අධිෂ්ඨානය බාහිරීකරණය වීමකි. පැවැත්ම සඳහා වූ මේ ප්‍රයත්නය ස්වභාව ධර්මයේ සෑම බලවේගවල ද ශාකවල සිට ක්ෂීරපායී සත්වයන් දක්වා වූ ජීවීන් තුළ ද දක්නට ලැබේ. එහෙත් ජීවයේ විකාසනයේ ඉහළ අදියරවල දී එය වැඩි තීව්‍රත්වයෙන් යුතුව පවතී. මිනිසාගේ ආවේග, ආශා හා මනෝභාව තුළ මේ අධිෂ්ඨානය තෙමේ ම ප්‍රකාශනයට පත් වෙයි. ප්‍රපංච ලෝකයට එපිටින් පවතින්නක් හෙයින් එය කාල-අවකාශ, හේතු-ඵල යන මේවායින් ස්වාධීන ය. එය දිශානතියක් හෝ අරමුණක් හෝ අන්තයක් හෝ රහිතව අනන්තව දැනෙන හුදු ප්‍රයත්නය යි. ස්වායත්තව ගත් කල්හි එය ඒකීය හා අභේදිත වුවත් එහි බාහිරිභවනය බහුවිධත්වයෙන් දිස් වෙයි; විශේෂ වස්තුවල හා ජීවීන්ගේ රූපයෙන් දිස් වෙයි. මේ සුනඛයා ද මේ බළලා ද යන දෙදෙනා ම සමස්ත අධිෂ්ඨානයේ බලය මූර්තිමත් ද ප්‍රදර්ශනය ද කරයි. එහෙයින් ස්වභාව ධර්මයේ සෑම තන්හි ම හැප්පීම් ද සට්ටන ද රියසක ලෙසින් පෙරළෙන ජයපරාජය ද මතු වෙයි. මිනිසුන් ද ඇතුළත් කිසි ම සත්වයෙකුට විවේකයක් නැත. ජීවත්ව සිටින තාක් කල් ම අපට ජීවත් වන්ට සිදු වී තිබෙන්නේ තර්ජන හා විපත්ති මැද ද ආශාවන් සතප්පා ගැනීමට තැත් කිරීමේ දී ඇති වන නැතිබැරිකම්වලින් මැඩී ද අපගේ ආශාවන් තාවකාලිකව සැපිරෙන දුර්ලභ මොහොතවල ඇති වන එපා වීමෙන් හා තෘප්ත වීමෙන් යුක්තව ද වේ. ශොපෙන්හුවර්ගේ සුප්‍රකට අසාරදර්ශනයේ පදනම මෙය යි: ජීවිතය ආවේණිකව හා අනිවාර්යයෙන් ම නපුරු ය.

ශොපෙන්හුවර්ගේ මේ පොදු මතය කලාව පිළිබඳ ඔහුගේ දර්ශනවාදයට අනිවාර්ය ලෙස සම්බන්ධ ය. ඔහුට අනුව කලාව

පවතින්නේත් එහි පැවැත්ම යුක්තියුක්ත වන්නේත් අධිෂ්ඨානයේ පීඩනයෙන් හා පැවැත්මේ දුකින් පලා යැමේ මාර්ගයක් වශයෙනි. එය පරිපූර්ණ හා ස්ථාවර ගැළවීමක් නො වේ. එබඳු ගැළවීමක් යෝජනා කොට තිබෙන්නේ ඔහුගේ සදාචාර දර්ශනයෙහි ය. එහි දී ඔහු තාපසවාදයක් හා බුද්ධධර්මානුරූපීව ආශාව හා ආත්මාර්ථය බැහැර කිරීමක් යෝජනා කරයි. මේ උච්චතම ගැළවීම් මාර්ගය අනුගමනය නො කරන තන්හි අපට ඇතැම් අවස්ථාවල ජීවිතය ඉවසිය හැකි වන්නේ කලාව නිසා පමණි. මෙය සිදු වන්නේ කෙසේ දැයි විමසා බලමු.

කලාව හට ගැනීමට තුඩු දෙන්නේ ශොපෙන්හුවර්ගේ පාරභෞතික න්‍යායේ වෙනත් මූලිකාංගයකි. එය ඔහු ප්ලේටෝගෙන් උපුටා ගෙන තමාගේ කාන්ටියානු ප්‍රපංචවාදයට ද අධිෂ්ඨානවාදට ද බද්ධ කොට තිබෙන අංගයකි. ප්‍රපංචාත්මකව බාහිරීභවනය වීමේ දී අධිෂ්ඨානය තනි තනි දේවල අතිබහුල සංඛ්‍යාවක් බවට පත් වනු පමණක් නො ව තෙමේ ම විවිධ පරිපූර්ණත්වයන්ගෙන් හා තීව්‍රතාවන්ගෙන් යුතුව ප්‍රකාශයට පත් වෙයි. මෙලෙස ප්‍රපංච ලෝකයේ වස්තු ජාතිවලට හෝ වර්ගවලට වැටෙයි: විවිධ ඛනිජ, විවිධ සත්ව වර්ග යනාදිය. තව ද මේ වර්ග උස් පහත් මට්ටම්වලට වැටේ. ඒ සැම මට්ටමක් ම අධිෂ්ඨානයේ බාහිරීභවනයේ එක් අංශකයක් නියෝජනය කරයි. අධිෂ්ඨානය බාහිරීභවනය වීමේ එබඳු අංශකයක් ශොපෙන්හුවර් හඳුන්වන්නේ ''ප්ලේටෝනික ආකෘතිය'' යනුවෙනි. මේ ආකෘතිය ප්ලේටෝනික වන්නේ කාලදේශයෙන් බැහැරව පවත්නා හෙයිනි. මේ ආකෘති ඒවායේ සුවිශේෂත්වයන්ට දක්වන්නේ පුරාකෘති (archetypes) ඒවායේ පිටපත්වලට දක්වන සබඳතාව යි. ශොපෙන්හුවර් අකාබනික ලෝකයේ සිට මානව චරිතයේ සද්ගුණ දක්වා, පහත් ම මට්ටමේ සිට උච්චතම මට්ටම දක්වා අධිෂ්ඨානයේ විවිධ අංශක විස්තර කරයි.

සෞන්දර්ය විද්‍යාවට අදාළ වූ ශොපෙන්හුවර්ගේ පාඨයක් අපි මෙහි උපුටා දක්වමු:

''කිසිවෙකු දේවල් පවතින්නේ කොහි ද, කවදා ද, මන්ද, ඒවා ගමන් කරන්නේ කොහාට ද යනාදිය අමතක කොට හුදෙක් ඒවා මොනවා ද යන්න බලන්නේ නම්, තව ද ඔහු වියුක්ත චින්තනයට, බුද්ධියේ සංකල්පවලට තම විඥ්ඥාණය ග්‍රහණයට ගන්ට ඉඩ නො දී තම මනසේ සමස්ත බලය සංජානනයට ප්‍රදානය කොට තමා සම්පූර්ණයෙන් ම එහි නිමග්න වී භූ දර්ශනයක් හෝ වේවා ගසක් හෝ වේවා පර්වතයක් හෝ වේවා ගොඩනැගිල්ලක් හෝ වේවා ඕනෑ ම දෙයක් ගැන කරන නිහඬ ධ්‍යානනයෙන් පරිපූර්ණ වීමට තම සමස්ත විඥ්ඥාණයට ඉඩ දෙන්නේ නම් එවිට ඔහු මේ වස්තුව තුළ ම නිමග්න වෙයි; තමාගේ පුද්ගලිකත්වය හා අධිෂ්ඨානය පවා ඔහුට අමතක වෙයි; ශුද්ධ ඥාතෘ ලෙස, එම වස්තුවේ

නිර්මල දර්පණ තලය ලෙස පමණක් පවතී. එවිට වස්තුව සංජානනය කිරීමට කිසිවෙකු නැතිව වස්තුව පමණක් පවත්නා බව වැටහෙයි; සංජානනය කරන තැනැත්තා සංජානනයෙන් නො වෙනස්ව ඒකීභූතව වැටහෙයි. ඊට හේතුව සමස්ත විඥ්ඥාණ පථය ම තනි ඉන්ද්‍රියගෝචර චිත්‍රයකින් ව්‍යාප්තව පිරී ඉතිරී පැවතීම යි. මෙලෙස වස්තුව ඉන් පිටත දේවලට දක්වන සබඳතාවෙන් මිදී ඇත් නම්, එය ධ්‍යානනය කරන තැනැත්තා අධිෂ්ඨානයට දක්වන සබඳතාවෙන් මිදී ඇත් නම් එවිට ඥානයට ගෝචර වන දෙය තව දුරටත් සුවිශේෂ දෙයක් නො වේ. එවිට එය ආකෘතිය යි; අධිෂ්ඨානයේ සදාතනික රූපය හා සමනන්තර වෛෂයිකත්වය යි. එහෙයින් ම මේ සංජානනයෙහි නිමග්නව සිටින තැනැත්තා තව දුරටත් තනි පුද්ගලයෙක් නො වේ. පුද්ගලත්වය එම සංජානනය තුළ ම නිමග්නව ඇති හෙයිනි. එවිට ඔහු ශුද්ධ වූ ද අධිෂ්ඨානයෙන් විනිර්මුක්ත වූ ද දුඃඛශූන්‍ය වූ ද අකාලික වූ ද ඥානයේ ඥාතෘ ම යි.''

මේ වැදගත් ඡේදයෙහි මීට පෙර යුගවල සෞන්දර්යාස්වාදය පිළිබඳව කර තිබුණු නිරීක්ෂණ ඒකරාශි කොට ද අලුත් වැදගත් යෝජනා ඉදිරිපත් කොට ද ඇත. ශොපෙන්හුවර් වස්තුව මත අවධාරණ සංකේන්ද්‍රණය කිරීම ද වස්තුවෙහි දෘශ්‍යමාන ගුණය සැලකිල්ලට ගැනීමට එය එහි සියලු සබඳතාවලින් විමුක්ත කොට ගැනීම ද මමායන හැඟීම තුරන් වීම ද නිෂ්කාම භාවය ද වස්තුවෙහි අසල්ලීනතාව හා අසංසට්ඨ භාවය ද සඳහන් කරයි. මෙලෙස ලබන අනුභූතිය ප්ලේටෝනික ආකෘතිය පිළිබඳ සුපරිශුද්ධ වූ අනාවරණය වූ ඥානය යි. එය අධිෂ්ඨානයේ විශ්‍රාන්ති රහිත තෘෂ්ණාව නිදි ගන්වා මොහොතකට පැවැත්මේ වේදනාව නාශනය කරයි.

ශොපෙන්හුවර් මේ අත්දැකීම හැඳින්වීම සඳහා ''සෞන්දර්යානුභූතිය'' යන්න නො යොදයි. ඔහු පළමු කොට එම අත්දැකීමේ ලක්ෂණ ගෙන හැර දක්වා අධිෂ්ඨානය හා ආකෘතිය යන දෙක ම වන ලෝකයක එය ලැබිය හැක්කේ කෙසේ දැයි පෙන්වීමට වෑයම් කරයි. අනතුරුව ඔහු එය කලාවට සම්බන්ධ කරයි: ''සියලු සබඳතාවන්ගෙන් බාහිරව හා ස්වාධීනව පවතින්නා වූ ද ලෝකයට සත්‍ය වශයෙන් ම අත්‍යවශ්‍ය වන්නා වූ ද ලෝකයෙහි ප්‍රපංචයන්හි සැබෑ අන්තර්ගතය වන්නා වූ ද දෙය ගැන උනන්දුව දක්වන්නේ කවර ඥානයක් ද? එම උනන්දුව දක්වන්නේ කලාව, සුධීමතාගේ නිර්මාණය ය යි අපි ඊට පිළිතුරු දෙමු.'' ඔහු කලාව යන්න ''කාල-දේශ හේතු-ඵල යනාදියෙන් ස්වාධීනව දේවල් බැලීමේ මගකැ'' යි නිර්වචනය කිරීමට යෝජනා කරයි. මේ ඥානනය හෙවත් අනුභූතිය ලැබීමේ හැකියාව සියලු මිනිසුන් තුළ ම විවිධ මට්ටම්වලින් ඇත. සෞන්දර්ය සුඛාස්වාදය ලැබීමේ හැකියාව නැති ඇතැමුන් ඇද්දැයි ශොපෙන්හුවර් සැක

කරයි. කලා කෘතියක් විසින් ජනිත කළත් ස්වභාව ධර්මය හා ජීවිතය ඉඳුරා ම ධ්‍යානනය කිරීමෙන් ජනිත වුවත් මේ සුඛාස්වාදය එක ම ය. "ස්වභාව ධර්මයෙන් හා සැබෑ ලෝකයෙන් ඉඳුරා ම ලැබෙනවාට වඩා ලෙහෙසියෙන් කලා කෘතියෙන් චෛතන්‍යය අප වෙත පැමිණෙයි. චෛතන්‍යය පමණක් දත් කලාකරුවා තම කෘතිය තුළ ශුද්ධ චෛතන්‍යය නිෂ්පාදනය කොට ද බාධාකාරී අහඹු සියල්ල දුර ලා තථ්‍යතාවෙන් එය වියුක්ත කොට ගෙන ද තිබීම මීට හේතුව යි."

තවත් තැනෙක ශොපෙන්හුවර් මෙසේ කියා ඇත: "දේවල් සත්‍යයෙන් ම පවත්නා ආකාරය සෑම කෙනෙකුට ම ඉඳුරා ම අනාවරණ කර ගත නො හැකි ය. ඊට හේතුව එම දේවල ද එම දේවල් නරඹන පුද්ගලයන් තුළ ද පවත්නා අහඹු තතු නමැති මීදුමින් ඒවා වැසී තිබීම යි. කලාව මේ මීදුම ඉවත් කරයි."

මෙලෙස ශොපෙන්හුවර්ට අනුව කලාව සාරභූත වසයෙන් ම ඥානකාරක කටයුත්තකි. එහි දී ඥානයට විෂය වන විශේෂ දෑ නම් ආකෘති ය. මේවා ග්‍රහණය කොට ගෙන අනාවරණය කරනු ලැබේ. එහෙත් මේ ඥානය අධිෂ්ඨානයෙන් ද එහි සේවකයා වන සාමාන්‍ය බුද්ධියෙන් ද සම්පූර්ණයෙන් ම විනිර්මුක්තව පවත්නා හෙයින් එහි ප්‍රායෝගික ප්‍රයෝජනයක් නැත. එහි වටිනාකම නම් එය ධ්‍යානනාත්මකව ලබා ගැනීමෙන් ඇති වන අනුභූතිය ම යි; ආත්මාර්ථකාමයේ බරින් හා ශාපයෙන් මිදී එම ඥානය ලබන ශුද්ධ වූ ද අධිෂ්ඨාන රහිත වූ ද ඥාතෘ බවට පත් වීමේ ම සුප්‍රීතිය යි. මෙලෙස සෞන්දර්යානුභූතිය තුළ වෛෂයික හා ආත්මීය වසයෙන් හෙවත් ඥානදායක හා චින්දනාත්මක වසයෙන් දෙවැදෑරුම් අංශයක් ඇත. සෞන්දර්යානුභූතියේ දී ආකෘති පිළිබඳ ඥානය ලැබෙයි. එම ඥානය ලැබීම ම සුප්‍රීතියක් බවට පත් වෙයි: "කිසිවක් සුන්දර ය යි පැවසීමේ දී අප තහවුරුව කියා සිටින්නේ එය අපගේ සෞන්දර්යාත්මක ධ්‍යානනයට ගෝචර වූ විෂයක් බව යි. මෙහි අර්ථ දෙකක් ඇත: එක් අතකින් ඉන් අදහස් වන්නේ එය ධ්‍යානනය කරන කල්හි අප, අප ගැන දැනුවත් වන්නේ පුද්ගලයන් වසයෙන් නො ව ඥානයේ ශුද්ධ, අධිෂ්ඨාන රහිත ඥාතෘන් වසයෙන් පමණකි යන්න ය. අනික් අතින් එයින් අදහස් වන්නේ අප එම විෂය තුළ සුවිශේෂ දෙයක් නො ව ආකෘතියක් හඳුනා ගන්නා බව යි."

තව දුරටත් ශොපෙන්හුවර් මෙසේ කියයි: "එක් අතකින් ඕනෑ ම දෙයක් සම්පූර්ණයෙන් ම වෛෂයික ආකාරයකින් හා සියලු ම සබඳතාවලින් බැහැරව නිරීක්ෂණය කළ හැකි හෙයින් ද අනික් අතින් අධිෂ්ඨානය තමා බාහිරීභවනය වීමේ කිසි යම් අංශයකින් සෑම දෙයක් තුළ ම ප්‍රකාශයට පත් වීමෙන් සෑම දෙයක් ම ආකෘතියේ ප්‍රකාශනයක් වන

හෙයින් ද සෑම දෙයක් ම සුන්දර ද වන්නේ ය. එහෙත් එකක් අනිකකට වඩා සුන්දර වේ. ඊට හේතුව එය මේ ශුද්ධ වෛෂයික ධ්‍යානනය ලෙහෙසි කිරීම ද ඊට අනුගත වීම ද ද ඊට ගාමක බලය සැපයීම ද වේ. එවිට අපි එය ඉතා සුන්දර ය යි කියමු.''

කලා කෘති පවතින්නේ ආකෘති ඉදිරිපත් කිරීමට ය. ආකෘති විවිධ අංශකයන්හි ද කලා කෘති විවිධ මාධ්‍යයන්හි ද පවතී. එහෙයින් සෑම කලාවක් ම තම විශේෂ විෂය හෙවත් අන්තර්ගතය ලෙස ගන්නේ එක්තරා ආකෘති මාලාවකි. මෙලෙස, ගෘහ නිර්මාණය ස්වාභාවික බලවේග වන ගුරුත්වය හා දෘඪත්වය අතර ගැටුම පරිහරණය කරමින් ඒවා ධ්‍යානනයට ගෝචර වන අයුරු මූර්තිමත් කරයි. මූර්ති කලාව විශේෂයෙන් ම යෝග්‍ය වන්නේ මානව සෞන්දර්යය හා ලාලිත්‍යය ප්‍රකාශ කිරීමට ය. චිත්‍ර කලාවේ උච්චතම විධිය වන ඓතිහාසික චිත්‍රණය ගැළපෙන්නේ මානව චරිතයේ ගති ප්‍රකාශ කිරීමට ය. එහෙත් චරිත ලක්ෂණ, මානව සබඳතාවල ගුණ හා පුද්ගලත්වයන් සාහිත්‍යයේ, උදාන කාව්‍යයේ වීර කාව්‍යයේ හා නාට්‍යයේ විශේෂ විෂය යි. කාව්‍ය කලාවේ උච්චතම කූටය නම් ශෝකාන්ත නාටකය යි. එයට හේතුව එයින් ජනිත වන ප්‍රතිඵලවල දැවැන්ත භාවය හා එහි ලා සාර්ථකත්වය ලැබීමේ දුෂ්කරත්වය යි. ශෝකාන්ත නාටකයේ දී අපට ඇති වන සුඛාස්වාදය සෞන්දර්ය ආස්වාදයක් නො ව උත්කෘෂ්ටතා ආස්වාදයකි. එය ජීවිතයේ දුඃඛිතත්වය අප අබියසට ගෙන එයි; ජීවිතයේ මායා දැල ඉරා දමා ත්‍රාසයෙන් හා නිස්සාරත්වයෙන් යුතුව ජීවිතය අපට පෙන්වා දෙයි. එය අධිෂ්ඨානය තමා සමග ම කරන කලහය විවිධ පුද්ගලයන්ගේ ගැටුම තුළින් අපට පෙන්වා දෙයි. මේ සෑම පුද්ගලයන් තුළ ම ක්‍රියාත්මක වන්නේ එක ම අධිෂ්ඨානය යි. යථාර්ථයෙන් ඔවුන් සියල්ලන් ම එක ම බැවින් ඔවුන් විවිධ පුද්ගලයන් බවට පත්ව තිබෙන්නේ දෘශ්‍යමාන වශයෙන් පමණක් බව ශෝකාන්ත නාටකය අපට සිහි ගන්වයි. මෙලෙස එය අධිෂ්ඨානය නිහඬ කරයි; පසු බෑම ඇති කරයි; ජීවිතය පමණක් නො ව ජීවත් වීමේ අධිෂ්ඨානය ද ඉවත ලවයි.

විවිධ කලා විධීන් අධිෂ්ඨානයේ අංශකයන්ට දක්වන අනුරූපතාව ශොපෙන්හුවර් මෙලෙස ගුර ලෙස ගෙන හැර දක්වයි. එහෙත් ඔහුගේ ඉතා මත් නිර්මාණාත්මක සාකච්ඡාව දක්නට ලැබෙන්නේ සංගීතයේ කාර්යභාරය සම්බන්ධයෙන් ය. ඔහුට අනුව සංගීතය ඉහත දැක්වූ අනුක්‍රමයට අයත් නැත. එය තනිව සිටින කලාවකි. එය අන් සියලු කලාවලින් කැපී වෙන් වී පවතී. ඒ තුළ අපි ලෝකයෙහි පැවැත්මෙහි කිසි ම ආකෘතියක පිටපතක් හෝ පුනර්කරණයක් හඳුනා නො ගනිමු. එය අධිෂ්ඨානයේ ම පිටපත යි. එය සමස්ත අධිෂ්ඨානයේ සෘජු බාහිරීකරණයක් හා පිටපතක් වෙයි. එය සමාන කළ හැක්කේ ආකෘතිවලට ම ය. තනි තනි දේවලින් සැදුම් ලත් ලෝකය

මේ ආකෘතිවල බහුවිධ ප්‍රකාශනය වන්නාක් මෙන් ම සංගීතය අධිෂ්ඨානයේ සෘජු ප්‍රකාශනය වන්නේ ය.

ශොපෙන්හුවර්ගේ සංගීතය පිළිබඳ මූලික දර්ශනවාදය 19 වන ශතවර්ෂයේ අග භාගයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවට මහත් සේ බල පෑවේ ය. ශුද්ධ වාද්‍ය සංගීතයේ නැගීමත් ඔස්ට්‍රියානු සංගීත රචකයන් අත එය සැපත් වූ උච්ච මට්ටමත් පැරණි ගැටලු යළි මතු කළේ ය: සංගීතයෙන් මනෝභාව ප්‍රකාශ වන්නේ කෙසේ ද ? එය වචනවලට, සංකල්පරූපවලට හා සංකල්පවලට දක්වන සාරභූත හෝ ස්වාභාවික හෝ ආධ්‍යාත්මික හෝ සබඳතාව කවරේ ද ? ශුද්ධ සංධ්වනි හා කුටීර සංගීතයෙන් උපදින මනෝභාවාත්මක ප්‍රතිචාරත් වචන සමග සහභාවයට පත් වීමට සංගීතයෙහි ඇති විස්මයජනක හැකියාවත් යන දෙකට ම හේතු දක්වන න්‍යායක් සංගීත න්‍යායවාදීන්ට අවශ්‍ය විය. තව ද රොමෑන්ටික හැඟීම සංගීතය මගින් වඩාත් පරිපූර්ණ ලෙස ප්‍රකාශ කළ හැකි ආකාරයන් සෙවූ සංගීතඥයෝ මනෝභාව ප්‍රකාශන තීව්‍රත්වයෙහි නව අදියරක් සලකුණු කළ සංගීතය නිර්මාණය කරමින් විවිධ සංගීත විධීන් අත්හදා බැලුවාහු ය. නිදසුන් වසයෙන්, ඔවුහු සංධ්වනි වාදනයත් කාව්‍යයත් සංකලනය කිරීම අත්හදා බැලූහ. මේ සියල්ලෙන් ඔවුන් තැත් කළේ හැඟීම් ප්‍රකාශක කලාවක් වසයෙන් සංගීතය ඉහළ මට්ටමකට නැංවීමට ය. මෙයින් නොයෙකුත් ගැටලු මතු විය. නිදසුනක් වසයෙන්, ඇතැම්හු සංගීතය හැඟීම්වලට චින්තනය සමග බද්ධ වීමට බල නො කොට හැඟීම් පමණක් මූර්තිමත් කරතැයි ද එහි පරම ශක්තිය වන්නේ සෑම අභ්‍යන්තර ආවේගයක් ම ශ්‍රව්‍යගෝචර කිරීම ය යි ද සංගීතය තුළ හැඟීම්වල සාරය වටහා ගත හැකි ආකාරයෙන් පිළිබිඹු වෙතැයි ද කීහ. එහෙත් මොවුනට ම සංගීතය චින්තනය සමග සංකලනය කිරීමේ අවශ්‍යතාව වැඩි කල් නො ගොස් ම මතු විය.

රිචඩ් වාග්නර් අවුරුදු ගණනාවක් තිස්සේ ම මේ ගැටලු සමග පොර බැදුවේ ය. ඔහු මුලින් ම දැරූ අදහස ශොපෙන්හුවර් සියලු කලාවන් අතර සංගීතයෙහි අද්විතීය භාවය පිළිබඳව දැරූ අදහසට විරුද්ධ විය. ඔහු අභිනව, පරම කලා ආකෘතියක්, පරමාදර්ශී නාට්‍යයක් ඉල්ලා සිටියේ ය. එතුළ සියලු ම කලාවන් සංශ්ලේෂණය වී උච්චතම වූ ද ප්‍රබලතම වූ ද මනෝභාව ප්‍රකාශනය සිදු විය යුතු යි. කලා සංශ්ලේෂණය පිළිබඳ ඔහුගේ මේ න්‍යාය අවසානයේ දී සියලු ම කලාවන් ඒකාබද්ධ කිරීම පිළිබඳව පැවති පැරණි රොමෑන්ටික සිහිනය කුළු ගැන්වීමක් විය. එහෙත් මේ සමස්ත නාට්‍ය කෘතියට අනුගත කිරීමේ දී සෑම කලාවක ම සුවිශේෂ ස්වභාවයට ගරු කළ යුතු ය යි ඔහු කීවේ ය. ඒ අතර ම ඔහු කලාව පිළිබඳ සමාජ ධර්මයක් නිවේදනය කළේ ය. ඔහුගේ පරමාදර්ශී නාට්‍යය මහජනතාවගේ

කලාවක් ද ඔවුන්ගේ පරමාදර්ශයන් හා අභිලාෂයන් ප්‍රකාශ කරන්නක් ද විය යුතු ය. එය මේ අර්ථ දෙකෙන් ම සාමූහික කලාවක් විය යුතු යි. පරමාදර්ශී නාට්‍යයට අවශ්‍ය වන කලාත්මක සංශ්ලේෂණයේ විස්තර විභාග දක්වා මේ න්‍යාය තව දුරටත් වර්ධනය කරන ලදි. එම පරමාදර්ශී නාට්‍යයෙහි සියලු දෙයක් ම හැඟිම්වලටත් හැඟීම් හරහා එන ඥානයටත් යටත් කළ යුතු ය යි වාග්නර් කියයි. වචන, ක්‍රියා, සැලසුම් හා තාන යන මේ සියල්ල සපුරා ම ඒකාබද්ධව පැවතිය යුතු යි. මේ කලා සංකලනය ශොපෙන්හුවර්ගේ කලා න්‍යායට පටහැනි විය. වාග්නර්ගේ පසු කාලීන ලේඛන තුළ ශොපෙන්හුවර්ගේ අදහස් ස්වීකරණය කර ගැනීමක් ද එකී සංගීත නාටකය පිළිබඳ නව සංකල්පය සූත්‍රගත කිරීමක් ද දක්නා ලැබේ. සියලු ම කලා අතර ශ්‍රේෂ්ඨතම කලාව සංගීතය ය යි ඔහු තර්ක කළේ ය. එතුළ තර්කන්‍යායෙන් හා හේතු ඵලවාදයෙන් නිදහස ඇත. එයට ගැඹුරුතම ආවිෂ්කරණයන් කිරීමට හැකි වන්නේ එහෙයිනි. එහෙත් සංගීත නාටකයෙහි යෙදෙන වචනවලට මෙකී දුෂ්කර පතිවුඩ මාධ්‍යගත කිරීමටත් ශ්‍රාවකයාගේ සැබෑ ජීවිතයේ මනෝභාව උද්දීපනය කිරීම මගින් ඔහු වඩාත් ප්‍රතිග්‍රාහී කිරීමටත් පුළුවන. ශොපෙන්හුවර්ගේ ආභාසය පාමින් ඔහු සංගීත නාටකයෙහි දී වචන ප්ලේටෝනික ආකෘතිය මූර්තිමත් කරන්නේ ය යි ද සංගීතය අධිෂ්ඨානය ම ප්‍රකාශ කරන්නේ ය යි ද පවසයි. සංගීතය හා වචන යන දෙක ම භ්‍රමණය වන්නේ වේදිකාව මත දිස් වන නාට්‍යයේ සිද්ධි මාලාව වටා ය. සිද්ධි මාලාව සම්පූර්ණයෙන් ම තේරුම් ගත හැකි වන්නේ විනිවිද යන හා ආවිෂ්කරණකාරී ශක්තීන්ගෙන් යුතු සංගීතය හරහා පමණි. මෙලෙස සංගීතයේ නීති නාට්‍යයේ ප්‍රාගනුභූත කොන්දේසි වෙයි. එම නාටකය අධිෂ්ඨානය ම වන්නේ ය.

තවත් චින්තකයන් දෙදෙනෙක් සංගීත න්‍යාය විෂයෙහි ශොපෙන්හුවර්ගේ ධර්මයෙන් පටන් ගෙන ගොස් වෙනත් පැතිවල ගමන් කළහ. ඉන් එක් කෙනෙක් නම් එදුවාර් හැන්ස්ලික් ය. ඔහුගේ තර්කය එල්ල වූයේ වාග්නර් යෝජනා කළ කලා සංකලනයට එරෙහිව ය. ඔහු සංගීතයේ ස්වාධීනත්වයත් ස්වයංපෝෂිතත්වයත් ආරක්ෂා කළේ ය. සංගීතයට සිය ශ්‍රේෂ්ඨතම පරිසමාප්තිය අත් කර ගැනීම සඳහා වචන හෝ චින්තා හෝ ක්‍රියා හෝ අවශ්‍ය නැත. සංගීතයට මේවා අවශ්‍ය ය යන විශ්වාසය උපදින්නේ සංගීතයේ සුවිශේෂ විෂය නම් හැඟීම් හා මනෝභාව යි යන වැරදි උපකල්පනයෙනි. ඔහු මේ ආකුල කල්පනයට පහර දුනි:

"එක් අතකින් සංගීතයේ අරමුණ සුඛාත්මක මනෝභාවයන් පිබිදවීම ය යි කියනු ලැබේ. අනික් අතින් සංගීත කෘතිවලින් විදහා දැක්වෙන විෂය මනෝභාව ය යි කියනු ලැබේ. මේ ප්‍රස්තුත දෙක ම අසත්‍ය ය."

තේවා අභ්‍යාස, දේවස්ථාන වැනි තැන්වල සිදු කෙරෙන සම්ප්‍රදායානුකූල ජන සන්නිපාතවල දී විනා සංගීතයට ස්වාධීනව මනෝභාව පිබිදවීමට නො හැකි බව හැන්ස්ලික් පෙන්වා දෙයි. ඊට හේතුව සංගීත කෘති හා ඇතැම් මානසික තත්වයන් අතර අවිචල්‍ය හා අනිවාර්ය සම්බන්ධයක් නැති වීම යි. මෙබඳු සංගීතයකින් මෙබඳු මනෝභාවයක් හට ගනිතැයි යන ආකාරයේ සබඳතාවක් නැත. මනෝභාවවලට සංගීතයෙන් සම්පාදනය කළ නො හැකි සංකල්පයක් ඇතුළත් වන හෙයින් ද සංගීතයට මනෝභාව නියෝජනය කළ නො හැකි ය යි ඔහු පෙන්වා දෙයි. එයට නියෝජනය කළ හැක්කේ මනෝභාවයේ ගතික ගුණ පමණි: එයට කොඳුරා කතා කිරීම ප්‍රකාශ කළ හැකි විය හැකි ය; එහෙත් ආලයේ දී සිදු වන කොඳුරා කතා කිරීම ප්‍රකාශ කළ නො හැකි ය. එයට ඝෝෂාව නියෝජනය කළ හැකි විය හැකි ය; එහෙත් දරුණු සටන්කරුවන්ගේ ඝෝෂාව නියෝජනය කළ නො හැකි ය. මීට හේතුව වශයෙන් දක්වා තිබෙන්නේ සංගීතයෙහි විශේෂිත විෂයන් විස්තර කරන ලෙස විවිධ පුද්ගලයන්ට කියූ කල්හි ඔවුන් කරන විස්තර පැතුල ලෙස විෂම වීමත් ඒවායින් එකක් වත් වැරදි ය යි ඔප්පු කළ නො හැකි වීමත් ය. තව ද විවිධ වචන එක ම සංගීතයට ගැළපෙන අතර එක ම වචන මාලාව සමග විවිධ සංගීතයන් ගැළපීම ද මීට හේතුවක් සේ දක්වා ඇත. එමතු නො ව ගතික ගුණ රූපක මාර්ගයෙන් නිවැරදි ලෙස විස්තර කළ හැකි ය; ඒවා ලලිත ය හෝ දෘඪතර ය යි කිව හැකි ය. එහෙත් සංගීතයේ සාරය නාදය හා චලනය යි. එමෙන් ම සංගීතයේ සෞන්දර්යය හෝ සෞන්දර්යාත්මක අගය සංගීතයට ම ආවේණික ය. අන් සියල්ලෙන් ස්වාධීන වූ එය ධ්‍යානනාත්මක පරිකල්පනයෙන් සංජානනය ද වින්දනය ද කරනු ලැබෙයි. කිසි යම් සංගීතයකට සමකාලීන දුක් දොම්නස් සියල්ල විෂය වී පැවතුණත් එහි සෞන්දර්යයෙන් අපි සන්තුෂ්ටියට පැමිණෙමු. මෙයින් පෙනෙන්නේ සංගීතයේ සෞන්දර්යය එහි නිරූපිත විෂය·යනාදියෙන් ස්වාධීනව ඊට ම ආවේණිකව පවතින්නක් බව ය. හැන්ස්ලික් සෞන්දර්යයේ ස්වභාවය ගැන හෝ එය සංජානනය කරන මනෝ අංශය ගැන හෝ එතරම් දෙයක් නො කියයි. ඔහුගේ මුඛ්‍ය ප්‍රයත්නය වූයේ සංගීතය එයින් ඇති වන කායික හෝ මානසික ප්‍රතිඵල වත් එහි අන්තර්ගතය වත් එහි අර්ථය වත් වෙනත් බාහිර කිසිවක් වත් මත රඳා නො පවතින බව පෙන්වීම යි: "එහි ස්වභාවය සුවිශේෂිතව ම සංගීතය ම වේ."

තවත් වැදගත් චින්තකයෙක් නම් එඩ්මන්ඩ් ගර්නි ය. සංගීතයේ බොහෝ ගැටලු සාකච්ඡා කළ ඔහුගේ විශේෂ අවධානය යොමු වූයේ සංගීතයෙන් සිදු කෙරෙන "ප්‍රකාශනය" කෙරෙහි ය. සංගීතයෙන් පිටස්තරව අප දන්නා සංකල්පරූප ද අදහස් ද ගුණ ද හැඟීම් ද සංගීතයට ධ්වනිත කළ හැකි ය. සංගීතය ප්‍රකාශනාත්මක වන්නේ මේ අර්ථයෙන් ය යි ඔහු

කියයි. එහි දී ඔහු හැන්ස්ලික්ගෙන් වෙනස් වෙයි. හැඟීම් ප්‍රකාශක සංගීතයෙහි වාච්‍ය හෝ ඉන්ද්‍රියන්ට හසු වන හෝ ප්‍රකාශනය ඇත්තේ ම නැත; එසේ නැත හොත් ඇත්තේ යන්තම්නි. වෙනත් අත්දැකීම්වල දී අප දැන සිටින, අපට විස්තර කළ හැකි "සංකල්පරූප, ගුණ හෝ හැඟීම් සංගීතයෙන් ප්‍රකාශිත වීම සංගීතයේ ලක්ෂණයකැයි කිව හැකි වෙතත් එය එහි කාර්යයේ අවියෝජනීය හෝ සාරභූත කොටසක් නො වේ."

ෆ්‍රීඩ්රික් නීට්ශ්වේ (1844-1900) තම සෞන්දර්ය විමර්ශනය ආරම්භ කළේ ශොපෙන්හුවර්ගේ හා වාග්නර්ගේ ආනුභාවයට හසුව ගෙන ය. පසුව ඔහු ඔවුන් ඉක්ම ගියේ ය. ඔහුගේ එක් සටහනක මෙසේ ලියා ඇත:

"මෙතෙක් කල් ම අපගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව ස්ත්‍රී සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් විය. ඒ සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙන් ඉදිරිපත් කොට තිබෙන්නේ කලාවේ ප්‍රතිග්‍රාහකයන්ගේ දෘෂ්ටියෙන් සුන්දර වන්නේ කුමක් ද යන්න පමණි. මෙතෙක් පැවති සම්පූර්ණ දර්ශනවාදය තුළ ම කලාකරුවා දක්නට නැත."

කලාව පිළිබඳ නීට්ශ්වේගේ සම්පූර්ණ චින්තනය තුළ කේන්ද්‍ර ස්ථානය භජනය කරන්නේ පෙර සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ නො තකා හළ මේ අංශය යි: මීට පෙර නො කළ තරම් ගැඹුරින් කලා නිර්මාණයේ ගැඹුරු ප්‍රභවයත්, කලා කෘති නිපදවීමට තුඩු දෙන ආවේගයේ ස්වභාවයත් ගවේෂණය කිරීමට ඔහුට අවශ්‍ය විය. ඔහු ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාටකයේ සම්භවය ගැන විමර්ශනයෙන් ආරම්භ කළේ ය. ඔහුගේ පැහැදිලි කිරීමේ වැදගත් අංග කලාව පිළිබඳ පොදු න්‍යායක පදනම බවට පත් විය.

නීට්ශ්වේට අනුව ශෝකාන්ත නාටකය මතු වී ආවේ මානව ස්වභාවයේ ගැඹුරු පත්ලේ රැඳී සිටින, ග්‍රීක සංස්කෘතිය තුළ දී නිදහසේ ප්‍රකාශ වීමට අසාමාන්‍ය ඉඩක් ලද ආවේග දෙකක සම්පර්කයෙනි. ඉන් එකක් නම් ඇපලෝනියානු ආවේගය යි. එය තැන්පත් ය; සන්සුන් ය; පටිපාටිය ද මිනුම් ද කැමති වෙයි; ආකෘතික හා සමානුපාතික සෞන්දර්යයෙන් යුතු කලාව තුළ ප්‍රකාශයට පත් වෙයි. අනික නම් ඩයනීසියානු ආවේගය යි. එය චණ්ඩ ය; පරුෂ ය; උද්ධත හා මධුමත්ත තත්වයක් කැමති වෙයි; පැවැත්මේ උත්තේජනය හා දුඃඛය සම්පූර්ණයෙනුත් ආස්වාදපූර්වකවත් පිළිගනී. ඩයනීසියානු පුද්ගලයා, ජීවිතය වන්දනාමාන කරන්නා, ජීවිතයේ සියලු ප්‍රමෝදාස්වාදයන් විඳින්නා පැවැත්මේ භීෂණයට හෝ අභූතත්වයට මුහුණ පායි. ඔහු මධුමත්ත විලාසයෙන් ජීවිතය වන්දනාමාන කරන හෝරාවෙහි තමා ද තම භීෂණය ද විනාශ කරයි. එහෙත් ඔහු නිතර ම ජීවිතයේ සැබෑ තත්වය, ශොපෙන්හුවර් කියූ ආකාර අධිෂ්ඨානය බුද්ධධර්මානුරූපීව නිරස්ත කිරීමේ ආශාව නමැති හැඟීමට කඩා වැටීමේ අනතුරට මුහුණ පා සිටී. කලාව ඔහු බේරා ගනී. ජීවිතය කලාව හරහා ජීවිතය ම සඳහා ඔහු බේරා ගනී.

"කලාව ජීවිතය බේරා ගෙන ඊට සුවපහසුව ගෙන දෙන මන්ත්‍රකාරියක සේ එළඹේ. පැවැත්මේ භීෂණය හා අභූතත්වය පිළිබඳ මේ භයංකර සිතිවිලි මිනිසාට ජීවිතයට ප්‍රතිෂ්ඨා කර ගත හැකි නිරූපණයන් බවට පරිවර්තනය කරන්නී ඇය පමණි. මේ පරිවර්තනය නම් භයානකත්වය කලාත්මකව ජය ගන්නා උත්කෘෂ්ටතාවේ නිරූපණය හා අභූතත්වයේ අප්‍රසන්නතාවෙන් කලාත්මකව මිදී ම වන සුඛාන්තයේ ද නිරූපණය යි."

සංගීතයෙහි දී ඩයනීසියානු ප්‍රහර්ෂයේ කම්පන ඇපලෝනියානු පටිපාටියට හා මිනුමට යටත් කෙරේ; ඒවා කලාව බවට හරවනු ලැබ ග්‍රීක ශෝකාන්තයේ ප්‍රථම රූපය වූ මධු ගීතයේ අත්වැල් ගායනය බවට පත් වෙයි.

ශෝකාන්ත නාටකය ජනිත කරන්නේ ඩයනීසියානු හා ඇපලෝනියානු ආවේගවල සම්පර්කය වන සංගීතය ම යි. මෙහි දී නීට්ශ්වේ එක්තරා දුරකට ශොපෙන්හුවර්ගේ න්‍යාය ප්‍රයෝජනයට ගනී. "සංගීතය යනු අධිෂ්ඨානයේ ක්ෂණික භාෂාව යි. අපගේ විභාවනාව මේ අදෘශ්‍යමාන නමුදු සක්‍රිය ලෙස උත්තේජනය වූ අධ්‍යාත්ම ලෝකයට හැඩයක් ගෙන දීමට උත්තේජනය වී ඇති බව අපට හැඟෙයි. එම අධ්‍යාත්ම ලෝකය අපට ආමන්ත්‍රණය කරයි. එවිට එය ඊට සමාන නිදර්ශනයක් තුළ මූර්තිමත් කිරීමේ පෙලඹවීම අපට දැනේ."

අධිෂ්ඨානය ලෝකය තුළ මූර්තිමත් වීමට තැත් කරන්නාක් මෙන් ම අපි සංගීතයේ අන්තර්දෘෂ්ටිය සංකල්පානුකූලව පරිවර්තනය කිරීම සඳහා සංකේතාත්මක සංකල්පරූප නිර්මාණය කරමු. සංගීතය එහි උච්චතම තීව්‍රත්වයෙහි දී තමාගේ උච්චතම සංකේතගත වීමට ප්‍රයත්න දැරිය යුතු ය. එහෙයින් එය තමාගේ අද්විතීය ඩයනීසියානු ප්‍රඥාව සඳහා සංකේතාත්මක ප්‍රකාශනයක් සොයා ගැනීමට ද දනී. මේ සංකේතය නම් ශෝකාන්ත නාටකයේ පුරාකථාව යි; එනම්, සංගීතයේ සැබෑ සංකල්පරූපය යි. සංගීතයේ ජීවය සංකේතාත්මකව හා පුරාකථාත්මකව බාහිරීභවනය වීමට දරන ප්‍රයත්නයෙන් ප්‍රාග් ශෝකාන්තය ජනිත කෙරෙයි. එහි නිරූපණය වන්නේ ඩයනීසියස්ගේ දුක් දොම්නස් හා මරණය යි. ඩයනීසියස් ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාටකයෙහි සාරභූත හා සාර්වත්‍රික ශෝකාන්ත වීරයා වෙයි. ප්‍රොමිතියස්, ඊඩිපස්, ඔරිස්ටීස් යනාදී තත්වයකින් පෙනී සිටියත් ඒ ඔහුමය.

මෙලෙස නීට්ශ්වේගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව තුළ ශෝකාන්ත නාටකයට ඉතා මත් වැදගත් වූ ද මෞලික වූ ද කාර්යයක් පවරා ඇත: කලාව හුදෙක් ස්වභාව ධර්මයේ යථාර්ථයෙහි අනුකරණයක් නො වේ. සැබවින් ම එය ස්වභාව ධර්මයේ යථාර්ථයට පාරභෞතික අනුපූරකයකි. ශෝකාන්ත

නාටකය දුක් විඳින නායකයාගේ රූපයෙන් ප්‍රපංච ලෝකය ඉදිරිපත් කොට අපට එය දැකීමටත් එය ජය ගැනීමටත් සලස්වයි. පැවැත්ම හා ලෝකය යුක්තියුක්ත සේ පෙනෙන්නේ සෞන්දර්ය ප්‍රපංචයක් ලෙස පමණි. මේ අර්ථයෙන් ශෝකාන්ත පුරාකථාවේ කර්තව්‍යය වන්නේ අසුන්දර වූ ද අසුසංවාදී වූ ද දෙය පවා කලාත්මක ක්‍රීඩාවක් බව අපට ඒත්තු ගැන්වීම යි. මේ කලාත්මක ක්‍රීඩාවෙහි දී අධිෂ්ඨානය තම සදාකාලික ආනන්දයේ සත්තාව තුළ තමා සමග ම ක්‍රීඩා කරයි.

නීට්ශ්වේ සංගීත නාටකය පිළිබඳ වාග්නර්ගේ සංකල්පය ආරක්ෂා කරයි. ශෝකාන්ත නාටකය උපන්නේ සංගීතයේ ජීවයෙන් නම් බොහෝ ශතවර්ෂවල ඇවෑමෙන් එය යළි ඉපදිය හැකි ය. ඔහු පවසන පරිදි, වාග්නර් තම සංගීතය මගින් විශ්ව අධිෂ්ඨානයේ හෘදය කුටීරයට තම කන යොමු කළේ ය. පසු කාලයේ දී නීට්ශ්වේ මූලික මානව ප්‍රේරණය ලෙස බලය සඳහා අධිෂ්ඨානය යන තමාගේ න්‍යාය සොයා ගෙන තියුණු කළේ ය. මේ සංකල්පයේ මෙහෙයුම යටතේ ඔහු කලාවේ ප්‍රතිඵල ද හේතු ද පිළිබඳ බොහෝ කරුණු ඉදිරිපත් කළේ ය.

නීට්ශ්වේට අනුව ඩයනීසියානු මධුමත්ත භාවය අතිරික්ත ශක්තිය පිළිබඳ හැඟීමකට සමාන ය. එය අතිශය ජීව ශක්තියකි. එය නිර්මාණශීලිත්වය තුළට ගලා යයි. කලාකරුවා තුළ දේවල් තමාගේ ම පරිපූර්ණත්වයේ හා පරිසමාප්තියේ දර්පණ තලයක් බවට පත් කිරීමේ අභ්‍යන්තර, අනිවාර්ය බල පෑමක් විය. සෞන්දර්යාත්මක තත්වය යනු මේ ඩයනීසියානු තත්වයන්ගෙන් එකකි. මේ තත්වයෙහි දී අපි දේවල් පරිවර්තනය කොට, වඩාත් පරිපූර්ණත්වයට පත් කොට ඒවා අපගේ ම පරිපූර්ණත්වය හා ජීවිතාශාව යළිත් අප වෙත ගෙන දෙන තෙක් ඒවා ගැන උද්දාමයෙන් ගයමු. අපට කලාව තිබෙන්නේ සත්‍යය මගින් අප විනාශ වී යෑමෙන් වැළකී සිටීමට ය. අප ජීවත් වන ලෝකය කුරිරු ද නිරර්ථක ද අභූත ද වෙයි. මේ යථාර්ථය, මේ සත්‍යය පරයා ඉහළ නැඟීම සඳහා, එනම්, ජීවත් වීම සඳහා අපට බොරු අවශ්‍ය වෙයි. මෙසේ ජීවිතයට බොරු අවශ්‍ය වන්නේ අපගේ පැවැත්මේ භයානක භාවයත් නිරර්ථක භාවයත් නිසා ය. මෙකියන "බොරු" නම් ආත්මවංචාව සඳහා යෙදෙන බොරු නො ව යථාර්ථය පරිවර්තනය කිරීම සඳහා යෙදෙන බොරු ය: තමාගේ ම ජීව ශක්ති බාහුල්‍යයෙන් කලාකරුවා ලෝකය තමාගේ ම දර්පණ තලයක් බවට පත් කොට එයට අර්ථපූර්ණ බවක් ද සෞන්දර්යයක් ද ගෙන දෙයි. මෙලෙස ඔහු එය ජීවත් විය හැකි ලෝකයක් බවට පත් කරයි. තමා මෙතෙක් පහළ වූ සියලු ම දර්ශනවාදීන්ට වඩා කලාකරුවන්ට මහත් සේ රුචි කරන්නේ ය යන නීට්ශ්වේගේ ප්‍රකාශයෙහි අර්ථය මෙලෙස විශද වෙයි.

මෙලෙස ශ්‍රේෂ්ඨ කලාවේ ප්‍රතිඵලය නම් එය සංජානනය කරන තැනැත්තාට නව ජීවිතයක් ගෙන දීම යි. "සියලු කලා කෘති ශක්තිජනක පානයක් ලෙස ක්‍රියා කරයි; එම ශක්තිජනක පානය ශක්තිය වැඩි දියුණු කරයි; ශක්තිය පිළිබඳ දැනීම දැනවීමෙන් ආශාව උපදවයි; මධුමත්ත භාවය පිළිබඳ සියලු ම සියුම් මතකයන් උත්තේජනය කරයි. කලාව යනු මිනිසාගේ පැවත්ම තහවුරු කරන්නා වූත් ඊට ආශිර්වාද කරන්නා වූත් එය දේවත්වයට නංවන්නා වූත් දෙය යි." කලාව, යටත් පිරිසෙයින් ශ්‍රේෂ්ඨ, ප්‍රබල ස්වස්ථ කලාව ජීවිතය ප්‍රතික්ෂේප කිරීමක් නො වේ. සකලවිධ කලාව ජීවිතය තහවුරු කරයි; ඊට ප්‍රතිෂ්ඨා වෙයි. මෙලෙස ශොපෙන්හුවර්ගේ මතය, විශේෂයෙන් ම ඔහුගේ ශෝකාන්ත නාටක න්‍යාය නිෂ්ප්‍රභ වෙයි.

නීට්ශ්වේ රොමැන්ටිකවාදයට ද්වේෂ කළේ ය. රොමැන්ටික කලාව දෝෂ සහිත යථාර්ථයෙන් පැන යෑමේ හදිසි දොරටුවක් පමණකැයි ඔහු කී ය. එහෙත් වැදගත් අංශ කීපයකින් ම ඔහුගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව අයත් වන්නේ රොමැන්ටික න්‍යායන්ට ය. ඔහුගේ ස්වේච්ඡාවාදය හා ප්‍රතිබුද්ධිවාදය ද කලාකරුවා හා ශෝකාන්ත වීරයා මහිමත්වයට පත් කිරීම ද රොමැන්ටිකවාදය වෙත දුවන මුල්වලින් සමන්විත වේ. එනමුත් ඔහු රොමැන්ටිකවාදය පරයා බොහෝ ඈතට ගමන් කොට ඇත. ඔහු විසි වන ශතවර්ෂයේ දී විකාසනයට පත් වූ අදහස් බීජ වපුරා ඇත. ඔහුගේ සාංදෘෂ්ටිකවාදය කලාව හා කලාත්මක සත්‍යය පිළිබඳ ගැඹුරු අධ්‍යයනයක් ඉල්ලා සිටී. ඔහු පවසන ඩයනීසියානු ආවේගය කලාව හා ජීවිතය අතර මූලික සබඳතාවක් හඟවයි.

11

කලාකරුවාගේ සමාජ වාසය

19 වන ශතවර්ෂයේ දී කලාකරුවාගේ දේශපාලන, ආර්ථික හා සාමාජික තත්වයෙහි මූලික වෙනස්කම් හට ගති. ඒ සමග ම තම කලාවටත් අන්‍ය මිනිසුන්ටත් ඔහු දක්වන සබඳතාව පිළිබඳව පෙර නො වූ විරූ ගැටලු මතු විය. දේශපාලන දර්ශන පථයෙහි දිස් වූයේ පුද්ගලික, දේශපාලන හා ප්‍රකාශන නිදහස සඳහා වූ පැතුම යි. විප්ලව ද ප්‍රතිගාමී පාලන තන්ත්‍ර ද හට ගති. ඒ අතර ම අධ්‍යාපනය පැතුරුණි. දේශපාලන සහභාගිත්වය පළල් විය. යාන්ත්‍රිකරණය වූ කර්මාන්තයත් කර්මාන්ත ශාලා පද්ධතියත් නිසා භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය හා ඒවායේ උපයෝගතාව පිළිබඳව මිනිසුන්ගේ ආකල්ප වෙනස් විය. ධනය පදනම් කොට ගත් පන්ති භේදය පළල් වීමත් සමග නව සදාචාර නිර්ණයක් හා සෞන්දර්ය රුචිකත්වයක් පහළ විය. 18 වන ශතවර්ෂයේ දී වැඩවසම් පාලනය පෙරළා දැමූ ධනේශ්වර විප්ලව යුගය විසින් පොරොන්දු වූ නිදහස කලාකරුවාට තමන්ගේ ම ක්ෂේත්‍රය තුළ කෙසේ ලැබ ගත හැකි ද ? ඉල්ලුම හා සැපයුම නමැති ගනුදෙනු පද්ධතිය විසින් පාලිත මහාපරිමාණ නිෂ්පාදන යුගයෙහි දී කලා නිර්මාණයට තමාට අයත් ස්ථානය කෙසේ ලබා ගත හැක්කේ ද? ප්‍රයෝජ්‍ය වටිනාකම්වලින් යුතු භාණ්ඩවලට ප්‍රමුඛත්වය දුන් සමාජ ක්‍රමයක් තුළ සුවිශේෂ අගයකින් යුත් කලා කෘතීන්ට විවෘත වෙළඳ පොළෙහි කෙසේ තරඟ කළ හැක්කේ ද ? පුද්ගලික රදල අනුග්‍රාහකයන්ගේ උපකාරය පහව ගිය, තමා ම පිළිගැනීම දිනා ගත යුතු වූ, මධ්‍යම පන්තියකින් තම ආදායම

ලැබ ගත යුතු වූ, එසේ කිරීම සඳහා තමාගේ සෞන්දර්ය විඥ්ඤාණයටත් ජීවන දෘෂ්ටියටත් අහක්තිමත් විය යුතු වූ තත්වයක් තුළ කලාකරුවා කෙසේ කටයුතු කළ යුත්තේ ද?

මේ ගැටලු සමග පොර බැදීමට එළඹුණේ දර්ශනවාදීන් නො ව කලාකරුවන් ම ය. මේ පොර බැදීම නිසා තොල්ස්තෝයි වෙතින් විනා පූර්ණ සෞන්දර්ය න්‍යායයන් බිහි වීමක් සිදු නො වුණි. එහෙත් විවිධ ප්‍රවණතා පහළ විය. මේ ප්‍රවණතා මෙහි ලා සැකෙවින් සලකා බලනු ලැබේ.

කලාව කලාව සඳහා ය

රොමැන්ටික චින්තනයේ එක් මුල් ම තේමාවක් වූයේ කලාකරුවා සමාජයෙන් පරාරෝපණය වීම ය. වෙළඳ භාණ්ඩ සමාජය සමග කලා ඉතිහාසයෙහි මීට පෙර කවදා වත් නො වූ ආකාර තමාගේ නො ගැළපීමක් ද ගැටුමක් ද කලාකරුවාට දැනුණි. 18 වන ශතවර්ෂයේ අග භාගයේ ජර්මානු රොමැන්ටිකයන් කෙරෙහි මේ තේමාව දිස් විය. ඔවුන්ගේ අදහස් දෙකක් පහත දැක්වේ: කලාකරුවා තේරුම් ගත හැක්කේත් ඔහුගේ කලාව ආස්වාදය කළ හැක්කේත් ඉතා ස්වල්ප දෙනෙකුට පමණි; කලාවේ ජීවිතයත් මිනිසාගේ සාමාන්‍ය ජීවිතයත් එකිනෙකට පටහැනි වන අතර ඒවා සංකලනය කිරීම හෝ සමථයකට ගෙන ඒම හෝ නො කළ හැකි ය. කලාකරුවාගේ පරාරෝපණය පිළිබඳ සංකල්පය පළමුව හට ගත්තේ රොමැන්ටික කලාකරුවා ඉටු කළ යුතු දිව්‍යමය මෙහෙවරක් ඇතැයි ද ඔහු අන්‍ය සාමාන්‍ය මිනිසුන්ට වඩා උත්තරීතර පුද්ගලයෙකැයි ද යන හැඟීමෙනි. පසුව තමා සමාජය විසින් ප්‍රතික්ෂේප කරන ලද්දෙකැයි යන කලාකරුවාගේ හැඟීම මීට එකතු කෙරිණ. ඉල්ලුම - සැපයුම, මුදල් සංසරණය හා මිල දී ගැනීම යනාදි වෙළඳ පොළේ නීති අනුව පාලනය වන දේශපාලන හා ආර්ථික ක්‍රමයක් තුළ තමාට තැනක් නැත, තමාට ඒ සමග පැහෙන්ට බැරි ය යන හැඟීම කලාකරුවාට ඇති විය.

මුල පටන් ම රොමැන්ටික කලාකරුවාගේ හා රොමැන්ටික වීරයාගේ ලක්ෂණය වූයේ අතිසංවේදිතාව යි. ඔවුහු අන්‍ය මිනිසුන් සමග සජීවතර සහානුභූතියක් ද දේවල සෞන්දර්යයට හා අසෞන්දර්යයට කඩිනම් හා සුපිරි ප්‍රතිචාරයක් ද දක්වති. බාහිර තතු විසින් ස්පර්ශිත කල්හි ඔවුන්ගේ හදවත් වීණාව දහස් සුවහස් හඬ නගයි. කලාකරුවා සතු මේ සුවිශේෂ තත්වයට ඊර්ෂ්‍යා කරන අන්‍යයෝ කලාකරුවාට සතුරු වෙති. මේ තත්වය නිසා අන්‍යයන්ට නො දැනෙන තියුණු වේදනා කලාකරුවාට දැනේ. කලාකරුවා මහත් සේ දුක් විඳියි. එසේ නමුත් තමාගේ මේ සුවිශේෂ තත්වය නිසා කලාකරුවා ආඩම්බර විය යුතු ය. මේ තත්වය නිසා කලාකරුවා මත අමුතු බරක් පැටවී ඇත. ඒ ඔහුට වැටී ඇති ශාපයකි. කලාකරුවා

වෙළඳ භාණ්ඩ සමාජය නමැති දඬුඅඩුවේ ග්‍රහණයට හසු වෙයි. සුධීමතාගේ ශාපය නම් මෙය යි. ඔහුගේ ඉරණම නම් කලාව වෙනුවෙන් දුක් විඳීම හා මිය යෑම යි.

කලාකරුවා හා සමාජය අතර මෙවැනි අනිවාර්ය ගැටුමක් ඇත යන අවබෝධයට ප්‍රතිචාර වශයෙන් කලාකරුවාට අනුගමනය කළ හැකි මාර්ග කීපයක් ගම්‍ය වෙයි. ඉන් එකක් නම් සාමාජික වගකීම හැර දමා සෞන්දර්යය නමැති ආරාමයට වී විවික්තව විවේකීව ජීවිතය ගත කිරීම යි. මේ රූපකය අර්ථ බාහුල්‍යයෙන් ආඪ්‍ය ය. පරාරෝපණය යන්නෙහි ගැබ් වන බොහෝ අරුත් මෙයින් ගම්‍ය වෙයි: ආරක්ෂාවත් හුදකලාවත් විශේෂ සැලකිලි ලැබීමත් සඳහා කලාකරුවාට ඇති අවශ්‍යතාව; සුධීමතෙකු වීමේ ශාපය තම ගර්වය කොට ගන්නා ඔහුට හැඟෙන අද්විතීයත්වය; ඔහුගේ කර්තව්‍යයෙහි පවත්නා ලෝකාතීක වැදගත්කම; කලාකරුවා කලාකරුවන් නො වන ජනතාවන්ට දත නො හැකි අබිරහස් ජීවිතයක් ගත කිරීම.

19 වන ශතවර්ෂයේ ජනප්‍රිය වූ "කලාව කලාව සඳහා ය" යන සටන් පාඨයෙහි ගැබ් වූයේ මෙකී අදහස් පොකුර යි. කාන්ටියානු සෞන්දර්යවාදය කලාව සඳහා ස්වාධීන ක්ෂේත්‍රයක් වෙන් කර දීමට තැත් කළ සැටි අපි දුටිමු. ශිලර් මේ ප්‍රයත්නය තියුණු කළේ ය: සෞන්දර්ය වස්තුවේ අරමුණු සහිත බවට අරමුණක් නැති හෙයින් එය සියලු ම උපභෝග පරිභෝග වස්තූන්ගෙන් අතිශයින් ම වෙනස් වූවකි; එය නිර්මාණය කිරීමට තුඩු දෙන ප්‍රතිභාව සුවිශේෂ වූ ද අන් සියලු ම හැකියාවන්ගෙන් ස්වාධීන වූ ද ශක්තියකි; සෞන්දර්ය හා උත්කෘෂ්ටතා ආස්වාදය අන් කිසිවකින් නො සැපයෙන සාරධර්මයක් මිනිසාට සපයා දෙයි. "කලාව කලාව සඳහා ය" යන්නෙන් අදහස් කෙරුණු දේවල ප්‍රභවයන් බොහෝ සෙයින් ම පවතින්නේ කාන්ටියානු සෞන්දර්යවාදය තුළ ය. මේ ප්‍රභවයන් අතිශයෝක්තියට ද අතිසරලත්වයට ද නගන ලද අතර ඒවා වෙනත් චින්තා හා හැඟීම් සමග සංකලනය විය. එහෙයින් "කලාව කලාව සඳහා ය" යන්න විශේෂ න්‍යායක් නො ව අදහස් පොකුරකි. මේ අදහස් පොකුර ඉදිරිපත් කළ තනි න්‍යායවාදියෙක් ද නැත. එක්තරා අතකින් බෝද්ලයා කලාව කලාව සඳහා ය යි කියූ කණ්ඩාමට ඇතුළත් විණැයි කිව හැකි ය. ලෝකයෙහි සෞන්දර්යය "යන අදහසට අතිශයින් ම සතුරු වන්නේ උපයෝගිතාව යන අදහස ය" යි ඔහු ලීවේ ය. ඔහු සදාචාරාත්මක සීමාබන්ධනයන්ගෙන් නිදහස් වූ ශුද්ධ කලාවේ වැදගත්කම ආරක්ෂා කළේ ය. ඔහුට අනුව සෞන්දර්යය අන් සියල්ලෙන් ම ස්වාධීන ද අන් සියල්ලට ම වඩා උත්තරීතර ද වන්නේ ය. කලාව සදාචාරයට යටත් නැත. කලාවේ ම සදාචාරයක් ඇත. කලාව බැඳී සිටින්නේ එයට අනුගත වීමට පමණි.

ප්‍රන්සය තුළ "කලාව කලාව සඳහා ය" යන්නෙහි පැහැදිලි ම ප්‍රකාශකයා වූයේ තියෝෆීල් ගෝටියර් විය හැකි ය. ගෝටියර්ට අනුව කලාවට කලාව ම ලෙස හෙවත් තමා රිසි ලෙස පැවතීමට අයිතියක් ඇත. කලාකරුවාට තමා කැමති සේ ක්‍රියා කිරීමට අයිතියක් ඇත. ගෝටියර් කලාවට සදාචාරාත්මක නීති පනවන්නන්ට ද උපයෝගිතා හා ප්‍රායෝගික පදනම මත කලාව ප්‍රතික්ෂේප කරන්නන්ට ද විරුද්ධ වෙයි. ඔහුට අනුව කලාවේ එක ම වටිනාකම එයින් ලැබෙන සුඛාස්වාදය යි. අන් සියල්ල ඊට යටත් ය. ඇතැම් නවකතා තහනම් කළ යුතු ය යි සදාචාරවාදීහු කියති. එසේ නො කළ හොත් තමන්ගේ බිරින්දෑන් හා දියණිවරුන් විනාශ වෙතැයි ඔවුහු තව දුරටත් කියා සිටිති. මීට ගෝටියර්ගේ පිළිතුර මෙසේ ය: ඔබගේ බිරින්දෝ පොත් නො කියවති; ඔබගේ දියණිවරුන් නේවාසික පාසැල්වල ඉගෙන ගෙන ඇත් නම් මේ පොත්වලින් අමුතුවෙන් ඉගෙන ගන්ට දෙයක් ඔවුන්ට නැත. උපයෝගතාවාදීහු මෙසේ අසති: "මේ පොතේ ප්‍රයෝජනය කුමක් ද? අපගේ අතිමහත් දුප්පත් පන්තියේ ආධ්‍යාත්මික හා කායික වර්ධනය සඳහා මෙය කෙසේ උපයෝග කළ හැකි ද? මේ පොත තුළ සමාජයේ අවශ්‍යතා ගැන වචනයක් වත් නැත; ශීලාචාරකාරී හෝ ප්‍රගතිශීලී හෝ කිසි ම දෙයක් නැත." ඔවුන්ට ගෝටියර් මෙසේ පිළිතුරු දෙයි: "පොතක් ජෙලටින් සුපයක් බවට පරිවර්තනය කළ නො හැකි ය. නවකතාවක් යනු මූට්ටු රහිත බූට් සපත්තු ජෝඩුවක් නො වේ." එහි ප්‍රායෝගික වටිනාකම නම් කතුවරයාට හා ප්‍රකාශකයාට මුදල් ලබා දීම යි. එහි "ආධ්‍යාත්මික වටිනාකම" නම් ප්‍රයෝජනවත්, සද්ගුණවත් හා ප්‍රගතිශීලී පුවත්පත් හෝ අනිකුත් දිරවා ගත නො හැකි හා පිරිහීම ගෙන දෙන මත්ද්‍රව්‍ය හෝ කියවීමෙන් මිනිසුන් වළකාලීම යි. කවි යනු මල්වලට වඩා අවශ්‍ය දේ නො වේ. එහෙත් "මම නම් රෝස මල්වලින් වෙන් වී වසනවාට වඩා අර්තාපල්වලින් වෙන් වී වසමි". සෞන්දර්යය යනු හුදු ප්‍රයෝජනයෙන් වෙනස් වූ ද එයට වඩා මහත් සේ උත්තරීතර වූ ද දෙයකි. සෞන්දර්යය දකින්නෝ මේ බව දනිති. "දෙව් මැදුරුවලට වඩා මෝල්වලට ප්‍රිය කරන්නා වූ ද අධ්‍යාත්ම වර්ධනයට වඩා කාය වර්ධනයට ප්‍රිය කරන්නා වූ ද පුද්ගලයෝ ඇත. මට ඔවුන්ට කීමට දෙයක් නැත. ඔවුහු මෙලොව මෙන් ම එලොව ද ධනකාමීන් වීමට උචිතයහ."

එංගලන්තය තුළ මේ මතයෙහි සුප්‍රකට ප්‍රකාශකයන් වූයේ වෝල්ට පේට හා ඔස්කා වයිල්ඩ් ය. පේට තම පාඨකයන්ට මෙසේ පැවසී ය: ඔබගේ ජීවිතාන්තය දක්වා ම ප්‍රාණවත්ව පවත්නා ජීවිතයත්, ප්‍රමෝදයත්, ශෝකයත් පිළිබඳ හැඟීම හරහා හැකි තරම් සුසංවේගය ලබනු තව දුරටත් ඔහු මෙසේ කියයි:

"ඔබ විඳින්නේ මනෝභාව බවට සහතික වනු. එය ඔබට මේ සප්‍රාණික, විපුලිත සංවේදනය නමැති මියුරු ඵලය ගෙන දෙන බවට සහතික වනු. එබඳු ප්‍රඥාවෙහි ද කාව්‍යමය මනෝභාවයෙහි ද සෞන්දර්යකාමයෙහි ද කලාව සඳහා ම කලාවට ලොල් කිරීමෙහි ද සෑම දෙයක් ම පවතී. කලාව ඔබ වෙත එළඹෙන්නේ ගත වී යන ඔබගේ මොහොතවල්වලට අන් කිසිවක් නො ව උත්තරීතම ගුණය ගෙන දෙමැයි පොරොන්දු වෙමිනි."

මෙලෙස බලන කල්හි "කලාව කලාව සඳහා ය" යන ධර්මයෙහි ප්‍රභවයන් මොනවා වුව ද කලාකරුවා නමැති සුධීමතා ධනේශ්වර වෙළඳ භාණ්ඩ සමාජයට පටහැනිව පිහිටුවීම නිසා එම ධර්මය අතිකුත් සාරධර්මයන්ට වෙනස්ව සෞන්දර්යානුභූතියේ නෛසර්ගික අගයක් ඇතැයි තර්ක කිරීමකුත් මේ අනුභූතිය උච්චතම මට්ටමින් ගෙන දෙන කලාකරුවා සඳහා සෞන්දර්යාත්මක නිදහස ප්‍රකාශ කිරීමකුත් වන්නේ ය. ඇතැම් විට නො පැහැදිලි ලෙස ද කැරලිකාරී හැඟීම්වලින් යුතුව ද වෙළඳ භාණ්ඩ සමාජය කෙරෙහි අවඥාවෙන් මේ ලේඛකයෝ සෞන්දර්යය යනු ස්වයංපෝෂිත, ස්වයංපරිපූර්ණ, අනන්‍යපරතන්ත්‍ර ප්‍රමෝදයකැයි කියා සිටියහ. සෞන්දර්යයේ ස්වාධීනත්වය තහවුරු කිරීම සඳහා මෙබඳු තර්කයක් මීට පෙර කිසි කලෙක ඉදිරිපත් වී නො තිබුණි. ඔවුන් මේ තර්කය ඉදිරිපත් කළේ කලාව කෙරෙහි අනුකම්පා රහිතව කලාව මත වෙළඳ පොළේ නීති පටවන සමාජයක් තුළ හෙයින් ඔවුන්ට තවත් ප්‍රබල තර්කයක් ඉදිරිපත් කිරීමට සිදු විය. එනම්, කලාකරුවාට තමාගේ ක්ෂේත්‍රය තුළ ස්වෛරීත්වයක් ඇත, තමාගේ ම කැමැත්ත හෝ පරමාදර්ශය අනුගමනය කිරීමේ අයිතිය ඇත, කැමති ම කලාත්මක අත්හදා බැලීමක් කිරීමේ අයිතිය ඇත යන්න යි. මෙලෙස කලාත්මක නිදහස ඉතා මත් ආවේශදායී ලෙස ආරක්ෂා කළේ වික්ටර් හියුගෝ ය. ඔහු මෙසේ ලියා ඇත:

"දෙවියන් වහන්සේගේ හඬට සමාන වූ ජනතාවගේ මේ නිනාදී හා ප්‍රබල හඬ මින් මතුවට කාව්‍යය පහත දැක්වෙන දේශපාලන, ආදර්ශ පාඨය ම දරනු ඇතැයි නිවේදනය කරයි: සහනශීලිත්වය හා නිදහස."

කලාත්මක නිදහස ඉල්ලීම එක් තලයක දී ආර්ථික අර්ථයෙන් තේරුම් ගත හැකි ය: නිදහස් තරඟයෙන් සමන්විත වෙළඳ පොළ තුළ කලාකරුවා ද භාණ්ඩ නිෂ්පාදකයෙක් වෙයි. එහෙත් මුදල් යොදවා වෙළඳ භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය කරවන ධනපතියාට ලැබුණු ලාභය හෝ ගෞරවය ඔහුට නො ලැබුණි. සමිතිගත වීමේ අවශ්‍යතාව වැන්නක්, ද්‍රව්‍යමය ප්‍රගතියට වෙනස් වූ වෙනත් ධජයක් යටතේ සංවිධානය වීමේ අවශ්‍යතාවක් හෝ තමා ද වැදගත් සාමාජික අවශ්‍යතාවක් ඉටු කරන්නේ ය යන හැඟීමෙන් යුතු

කණ්ඩායමක් බවට පත් වීමේ අවශ්‍යතාවක් ඔහුට දැනිණ. පැවැත්ම සඳහා ඔහුට තමාගේ භාණ්ඩ වෙළඳ පොළේ වාටියෙහි තබා ගෙන නිවේදනය කිරීමට සිදු විය; මුදල් ගරන මුද්‍රණාලවල මුද්‍රිත වන පොත්වලට හා වෙළඳ සංගීත ශාලාවල සංගීතයට වඩා තමාගේ භාණ්ඩ අගනේ ය යි කෑ ගැසීමට සිදු විය.

මීට වඩා ඉහළ තලයක දී මෙයින් අදහස් වූයේ කලාකරුවා අභිනව මානව අයිතියක් තහවුරු කිරීම යි: එක්කෝ ආත්ම ප්‍රකාශනයෙහි යෙදිය යුතු නැත හොත් විනාශ වී යා යුතු ප්‍රතිභා සම්පන්න පුද්ගලයා සඳහා ආත්ම ප්‍රකාශනයේ නිදහස. මෙබඳු අයිතියක් තහවුරු කිරීම යනු කලාව ගැන හුදෙක් ශාස්ත්‍රීය ප්‍රකාශනයක් කිරීම නො වී ය. ප්‍රන්සයේ දේශපාලන තතු උච්චාවචනය විය. එංගලන්තයෙහි පුවත්පත් නිදහස සීමිත විය: හොඳ ම නවකතාකරුවන්ගේ හා කවීන්ගේ කෘති තහනම් කොට යටපත් කෙරිණ: කලාකරුවන්ට බන්ධනාගාර තර්ජනය එල්ල විය. එහෙයින් මේ තහවුරු කිරීම මේ තතුවලට එරෙහි කැරැල්ලක් විය.

මීටත් වඩා ඉහළ තලයක දී ''කලාව කලාව සඳහා ය'' යන්න කලාකරුවා පනවා ගත් ආචාර පද්ධතියක් විය. ෆ්ලෝබයා ගැන සලකා බැලීමෙන් වුව මෙය පැහැදිලි වේ. සෞන්දර්යය ඔහුගේ ආගම විය. ඔහු නවකතා ශිල්පය සඳහාත් එහි පරිසමාප්තිය සඳහාත් සපුරා කැප වූ පුද්ගලයෙක් විය. මෙබඳු පුද්ගලයන් ඉදිරිපත් කළ බාහිර බලපෑම්වලින් හා පීඩනයන්ගෙන් නිදහස් වීමේ ඉල්ලීම කලාකරුවාට තමාගේ ම උත්තරීතම යුතුකම සඳහා, තමාගේ කලාව ම සඳහා කැප වී ජීවත් වීමට නිදහස ඉල්ලීමක් විය. කලාවට කලාවේ ම නීති ඇතැයි ද කලාව අනුගත විය යුත්තේ ඒවාට පමණකැයි ද මේ නීති යනු නව සම්භාව්‍යවාදයේ නීති නො ව ඒ ඒ කෘතියට ම ආවේණික වූ නීති ය යි ද මේ නීති ඒ සඳහා ම වර්ධනය ද පරිසමාප්ත ද කළ යුතු ය යි ද කලාකරුවෝ කියා සිටියහ. ඒ සඳහා කලාකරුවන්ට ''එක් ටැම් ගෙයක්'' අවශ්‍ය විය. තවද 19 වන ශතවර්ෂයේ දී ''එක් ටැම් ගෙය'' බොහෝ ලේඛකයන්ට කා බී අලසව ජීවත් වීම සඳහා පාරාදීසයක් නො වී ය. ඔවුන්ට එය අභය භූමියක් විය. එය පිහිටා තිබුණේ දේශපාලකයන්ගෙන් ද පොලීසියෙන් ද ධනකාමී මුදලාලිලාගෙන් ද ඈත් වූ තැනක ය. කලාකරුවා තම පද්‍ය රචනා ඔප දැමිය යුත්තේත් සෑම අක්ෂරයක් හා මාත්‍රාවක් ම මැන බලා තමාගේ කෘතිය නිමාම් කළ යුත්තේත් මේ අභය භූමියෙහි වාසය කරමින් ය. ''කලාව කලාව සඳහා ය'' යන්න මෙබඳු අභය භූමියක් සඳහා ඉල්ලීම විය.

මේ තලයෙහි ලා සලකන කල්හි ''කලාව කලාව සඳහා ය'' යන්නෙහි අන්තර්ගත වූ ''එක් ටැම් ගෙය'' යන්න එක්තරා අර්ථයකින් සමාජ

ආයතනයක් බවට පත් වෙයි. කවියා තම ශරණස්ථානයට ඇතුළු වීම පරීක්ෂණාත්මක විද්‍යාඥයා තම විද්‍යාගාරය තුළට ඇතුළු වීම වැනි විය හැකි ය. කලාකරුවා තම ශරණස්ථානයට ඇතුළු වන්නේ ක්ෂණික බන්ධනවලින් හා වගකීම්වලින් එක්තරා කාලයකට කොන්දේසි විරහිත විමුක්තිය ඉල්ලමිනි. එහෙත් ඔහු එසේ විමුක්තිය ඉල්ලා සිටින්නේ කලකට පසු උත්තරීතම අගයෙන් යුතු දෙයක් රැගෙන සමාජය කරා පෙරළා ඒමට ය. සාමාන්‍ය ජීවිතයේ වගකීම් හා බන්ධන මධ්‍යයෙහි එය අත්පත් කර ගත නො හැක්කකි. කලාකරුවා ආකෘතික සෞන්දර්යය සෙවීමට සීමා විය හැකි ය. එහෙත් සෞන්දර්යය යනු වියුක්තනයක් නො වේ. එය දිස් වන්නේ අපරිමිත ලෙස විවිධ වූ සංයුක්ත රූපයන්හි ය. ඒ සැම සෞන්දර්යයක් ම සාක්ෂාත් කර ගත හැක්කේ අද්විතීය පෞරුෂයකින් හා රීතියකින් යුතු කලාකරුවෙකුට පමණි. ගෝටියර් "මම කලාවේ ස්වෛරීත්වය අදහමි. මට නම් කලාව යනු මාර්ගයක් නො ව පරමාර්ථයකි" යි කීමට පුරුදුව සිටියේ ය. එහෙත් වඩාත් මූලික හා වක්‍ර ආකාරයකින් කලාකරුවා තමාගේ සමාජයට කිසිවක් ගෙන දෙන බව කීමට ද ඔහුට අවශ්‍ය විය. එනමුත් කලාකරුවාට තමා කැමති සේ ක්‍රියා කිරීමේ නිදහස නැති නම් මෙය ගෙන දිය නො හැකි ය. "හෝමර්ගේ කවි ද ෆීඩියාස්ගේ ප්‍රතිමා ද රෆායල්ගේ චිත්‍රකර්ම ද ආත්මය උත්ථාපනය කිරීම සඳහා සදාචාරවාදීන්ගේ සියලු ම ග්‍රන්ථයන්ට වඩා සේවය කර ඇත." කලාකරුවාගේ උභතෝකෝටිකය නම් ධ්‍යාන වඩන මුනිවරයාගේ උභතෝකෝටිකය ම යි. තම ධ්‍යානයේ ප්‍රතිඵල සමාජය කරා ගෙන ඒමට නම් ඒ දෙදෙනාට ම වෙළඳ සමාජයෙන් අසංසට්ඨ වූ අසල්ලීන වූ විවික්ත වූ විවේකී වූ වන සරණක් අවශ්‍ය ය.

යථාර්ථවාදය

19 වන ශතවර්ෂයේ දී ස්වාභාවික විද්‍යාව වෘත්තීය විද්‍යාවක් බවට පත්ව ශිෂ්ටාචාරයේ ඉතා වැදගත් අංශයක් ලෙස ආර්ථික පද්ධතියට ද විශ්වවිද්‍යාලවලට ද පොදු ජන විඥ්ඥාණයට ද ඇතුළු විය. මේ වර්ධනය කලාව තුළ පිළිබිඹු වූයේ "යථාර්ථවාදය" යන ව්‍යාපාරය හරහා ය.

19 වන ශතවර්ෂයේ දී යථාර්ථවාදය වැඩී ආවේ රොමැන්ටිකවාදයෙන් වන අතර රොමැන්ටික්වාදයට ප්‍රතික්‍රියාවක් ද වසයෙනි. යථාර්ථවාදය යනු ඉතා මත් අගය කළ යුතු සාහිත්‍ය වර්ගය කුමක් ද යන්න පැහැදිලි කරන න්‍යායකි. මෙය නිවේදනය කොට ආරක්ෂා කරන ලද්දේ 19 වන ශතවර්ෂයේ ප්‍රන්සයේ විසූ ශ්‍රේෂ්ඨ යථාර්ථවාදීන් විසිනි.

යථාර්ථවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි දෘඪතර ආරක්ෂකයා ලෙස මතු වූයේ එමිල් සෝලා ය. ඔහුගේ න්‍යායන්ට ඔහුට පෙර සිටි නවකතාකරුවෝ,

විශේෂයෙන් ම ෆ්ලෝබයා හා ගොන්කෝට්ස් පිටුබල වූහ. ආරම්භයේ සිට ම ඔහුට හිපොලයිට් ටයින්ගේ සමාජ විද්‍යාත්මක න්‍යායන් බල පා ඇත. තම ආස්ථානයෙහි මූලික ලක්ෂණ තිපදවා ගැනීමෙන් පසු ඔහු ක්ලෝඩ් බර්නාඩ්ගෙන් විද්‍යාත්මක ක්‍රමයේ ඇතැම් මූලධර්ම උපුටා ගෙන තම ආස්ථානය විස්තාරණය කළේ ය.

ටයින්ගේ සාහිත්‍ය අධ්‍යයන ප්‍රවේශය 18 වන ශතවර්ෂයේ අග භාගයෙහි සාහිත්‍යය සඳහා තිපදවුණු ඓතිහාසික ප්‍රවේශයෙහි ම අඛණ්ඩතාව යි. මේ ප්‍රවේශය ඉතා මත් ප්‍රබල ලෙස පරිහරණය කළෝ හර්ඩර් හා ශ්ච්ලෙජල් ය. ඔවුන්ගේ චින්තනයට යටින් පැවතියේ සාහිත්‍ය කෘතිය පිළිබඳ නව සංකල්පයකි. ඔවුන්ට අනුව සාහිත්‍ය කෘතිය මානුෂික නිෂ්පාදනයකි. එය පහළ වන්නේ සුවිශේෂ සමාජයක සුවිශේෂ කාලයක ය. එහෙයින් එය එම කාල-දේශය නමැති සන්දර්භයෙහි ලා තේරුම් ගත යුතු ය. ඔගස්ට් කොම්තේ මේ අදහස වර්ධනය කොට නව න්‍යායක් බිහි කළේ ය. ටයින් පැහැදිලි කොට සාධනය කළේ මේ න්‍යාය යි. මේ න්‍යායට අනුව අන් සියලු වස්තු මෙන් ම සාහිත්‍ය කෘති ද නිර්ණය කරනු ලබන්නේ ඒවාට පිටු දුන් සමාජ පරිසරය විසිනි. ඒවා තේරුම් ගැනීමත් විවරණය කිරීමත් කළ යුත්තේ ද මේ පරිසරය නමැති සන්දර්භයෙහි ලා ය. මේ පරිසරය තේරුම් ගැනීම සඳහා සාහිත්‍ය කෘතියට පිටු පසින් පැවති මනුෂ්‍ය වර්ගය, වටපිටාව හා යුගය අධ්‍යයනය කළ යුතු ය යි ටයින් කී ය. ඔහු සාහිත්‍ය කෘතියේ නිර්මාණයට පිටුබල වන මේ කරුණු යාන්ත්‍ර විද්‍යාවේ පදවලින් විස්තර කිරීමට තැත් කළේ ය. ඒ අනුව මානව වර්ගය යනු කෘතියට තුඩු දෙන ආරම්භක උත්තේජනය යි. දෙවැන්නෙන් අදහස් වන්නේ ගැටුමෙන් හා තැන්පත් බලවේගයන්ගෙන් යුතු පරිසරය යි. තුන් වැන්න සාහිත්‍ය කෘතිය අත් කර ගන්නා ජවය යි. එයට සාහිත්‍ය කෘතිය ඇතුළත් වන සම්ප්‍රදාය ද අයත් වේ. විද්‍යාත්මක ඉතිහාසඥයාගේ ගැටලුව වන්නේ ආගම්, දර්ශනවාද, කාව්‍ය හා නාටක යන මානව සංස්කෘතියේ විවිධ අංගවල නිෂ්පාදනය පාලනය කරන පොදු නීති සොයා ගැනීමත් එම නීතිවල ආලෝකයෙහි සිට පහත දැක්වෙන ආකාරයේ ප්‍රශ්න විසඳීමත් ය: මේ සාහිත්‍ය කෘතිය නිෂ්පාදනය කිරීම සඳහා අවශ්‍ය වූයේ මානව වර්ගයාගේ කවර තතු, පරිසරය හා යුගයක් ද? "තාරකා විද්‍යාව යාන්ත්‍රික ගැටලුවක් ද කායික විද්‍යාව රසායනික ගැටලුවක් ද වන්නාක් මෙන් ම ඉතිහාසය මනෝවිද්‍යාත්මක ගැටලුවකි."

සාහිත්‍යය පිළිබඳ මේ පොදු දෘෂ්ටියෙන් ඇතැම් වැදගත් විශ්වාස ද උපුටා ගත හැකි ය යි ටයින් පවසයි. පළමු කොට, සාහිත්‍ය කෘතියක් යනු හුදෙක් පරිකල්පනයේ ක්‍රීඩාවක්, උත්තේජනය වූ මොළයේ හුදෙකලා හිතුවක්කාරයක් නො ව සමකාලීන ගතිලක්ෂණවල පිටපතකි. එය

පුරාණයේ පැවති අපට බොහෝ දූරස්ථ වූ අසතුටුදායක තතු ගැන හෝ හුදකලා සුරංගනා දේශයන් ගැන හෝ ලියවුණත් එය එහි සාමාජික සන්දර්භයේ නිෂ්පාදනයකි. පුහුණු ගවේෂකයාට එහි මූලයන්ගේ ස්වභාවය අනාවරණය වෙයි. දෙවනුව, ඇතැම් පොත් ඒවායේ නිෂ්පාදනයට තුඩු දුන් සමාජය කුමක් ද යන්න වඩාත් විනිවිද යන ලෙසත් වඩාත් විශද ලෙසත් වඩාත් පරිපූර්ණ ලෙසත් විදහා දක්වයි. ඉතා මත් ම වැදගත් කෘති නම් ඒවා ය යි ටයින් සලකයි.

"කිසි යම් කෘතියක් දෘශ්‍යමාන හැඟීම් වැඩියෙන් නිරූපණය කරන කල්හි එය වඩාලාත් සාහිත්‍ය කෘතියක් බවට පත් වෙයි. සාහිත්‍යයේ සැබෑ කර්තව්‍යය වන්නේ හැඟීම් සටහන් කිරීම හෙයිනි. කිසි යම් කෘතියක් වැදගත් හැඟීම් වඩාත් නිරූපණය කරන කල්හි සාහිත්‍යයේ ඊට ලැබෙන තැන උච්චතර වේ. ලේඛකයෙකු සම්පූර්ණ යුගයකත් සම්පූර්ණ ජාතියකත් සහයෝගය දිනා ගන්නේ සම්පූර්ණ යුගයක හා ජාතියක පැවැත්මේ ස්වභාවය නිරූපණය කිරීම මගින් හෙයිනි."

මේ නිර්ණායක සෑම යථාර්ථවාදී නවකතාකරුවෙකුගේ ම සෑම කෘතියකට ම උච්චතම අගය ආරෝපණය කිරීමට හේතුයුක්ති සම්පාදනය කරයි. ඒ අතර ම ඒවා මතු එන නවකතාකරුවන්ට ආවේශය ද සපයයි. පළමු කී වර්ගයේ නවකතාකරුවන් අතර බල්සාක් ද දෙවනු කී වර්ගයේ නවකතාකරුවන් අතර සෝලා ද විශේෂ වූහ.

ක්ලෝඩ් බර්නාඩ්ගේ **ඉන්ට්‍රඩක්ශන් ටු ද ස්ටඩි ඔෆ් එක්ස්පෙරිමෙන්ටල් මෙඩිසින්** (1865) යන කෘතිය විද්‍යා ඉතිහාසයෙහි සන්ධිස්ථානයක් සලකුණු කරයි. මෙහි ලා ඔහු විද්‍යාත්මක විධි ක්‍රමය යන වත්මන් සංකල්පය පෙර නො වූ විරූ ලෙස පැහැදිලිව සූත්‍රගත කළේ ය. ඔහුට අනුව විද්‍යාත්මක විධික්‍රමය යනු පාලිත නිරීක්ෂණය ද හැකි තන්හි අත්හදා බැලීම ද මගින් උපන්‍යාස පරීක්ෂා කිරීම යි. කායික විද්‍යාවට නියත සම්පරීක්ෂණාත්මක විද්‍යාවක් බවට පත් වීම සඳහා අවශ්‍ය පදුබිම ඔහු සැකසුවේ ය. ඔහුගේ කේන්ද්‍රීය ප්‍රවාදය වූයේ මෙය යි: ජීවමාන දෙයක් කෙතරම් සංකීර්ණ හෝ සියුම් වූයේ වී නමුදු අකාබනික දේවල් අධ්‍යයනය කරන්නා වූ ප්‍රමාණාත්මක විධික්‍රමයන්ගෙන් ම අධ්‍යයනය කළ හැකි ය; එම ජීවමාන දෙය ගතික සමතුලිතතාවකි; එහි ශක්ති ග්‍රහණය හා ශක්ති නිර්ගමනය මිනිය හැකි ය; එහි රසායනික සන්තතීන් නිර්ණයකාරී සන්තතීන් ලෙස පැහැදිලි කළ හැකි ය. සෝලාගේ උද්යෝගය දැල්වූයේ විද්‍යාත්මක විධික්‍රමය පිළිබඳ මේ ප්‍රබල සංකල්පය හා එහි විවිධ විභවයන් ය. ඔහු සාහිත්‍ය සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් සඳහා බර්නාඩ්ගේ න්‍යායන් පදනම් කොට ගනී.

සෝලා මෙසේ ලීවේ ය: "ඇරිස්ටෝටල්ගේ සිට බොයිලිව් දක්වා සමස්ත විචාරය ම සාහිත්‍ය කෘතියක් සත්‍යය මත පදනම් විය යුතු ය යන මූලධර්මය තහවුරු කළේ ය." මෙයට එකඟ විය හැකි නම්, සෑම විට මත් අනිවාර්යයෙන් මත් සාහිත්‍යයේ සත්‍යය ගැබ් වේ යන්නට එකඟ විය හැකි නම්, ඊළඟට පැන නගින ප්‍රශ්නය මෙය යි: සත්‍යය යනු කිම? එසේ නැත හොත්: අපට ඥානනය කළ හැක්කේ කුමක් ද? මීට පිළිතුර වූයේ සාහිත්‍යයෙහි ගැබ් වන්නේ විද්‍යාත්මක ඥානය යි නැත හොත් විද්‍යාත්මක සත්‍යය යි යන්න ය.

අනුභූතික විද්‍යාඥයා මෙන් ම නවකතාකරුවා ද ආරම්භ කරන්නේ මිනිසුන් හැසිරෙන ආකාරය නිරීක්ෂණය කිරීමෙන් හා ඔවුන් තේරුම් ගැනීමට තැත් කිරීමෙනි. යථාර්ථවාදී න්‍යායෙහි පදනම මෙය යි. යථාර්ථවාදී සාහිත්‍යය ක්‍රියාවෙහි නිරත වී සිටින මිනිසුන් හැකි තරම් වෛෂයික ලෙස ද අඩු ම විකෘතිකරණයන්ගෙන් යුතුව ද ඉදිරිපත් කරන සාහිත්‍යය ය යි නිර්වචනය කළ හැකි ය. එම සාහිත්‍යය කියවීමෙන් පාඨකයන්ට මේ මිනිසුන්ගේ චේතනාවන් හා ආවේගයන් තේරුම් ගත හැකි ය. මෙහි ම උපවාදයක් වශයෙන් මතු වන තවත් දෙයක් ඇත. එනම්, ලේඛකයාට තමාගේ කෘතිය යථාර්ථවාදී කිරීම සඳහා පිටිවහල් වන විශේෂ උපක්‍රම පවතින බව ය. උදාහරණ වශයෙන්, ලේඛකයා ලියනු ඇත්තේ ඔහුට ඉඳුරා ම දැන ගත හැකි සමකාලීන ජීවිතය ගැන ය. නොයෙකුත් දේ ගැන පෘථුල උනන්දුවක් ඔහුට පවතිනු ඇත: ඔහු කොටස් වෙළඳපොළට ද පිස්සන් කොටුවට ද රෝහලට ද අවන්හලට ද යනු ඇත. ඔහු සාමාන්‍ය භාෂාවත් වාණිජ ව්‍යාපාරවල හා වෘත්තිවල පරිහරණය වන තාක්ෂණික භාෂාවත් යොදනු ඇත. ඔහු මිනිසුන් ක්‍රියා කරන ආකාරයට හේතු පැහැදිලි කිරීමට වහල් වන ජීවිතයේ කිසි ම අංශයක් කෙතරම් නීරස වුවත් අත් හැර නො දමනු ඇත; ඔහු ගෘහ භාණ්ඩ, වටපිටාව යනාදි සංයුක්ත විස්තර ගැන මහත් සේ උනන්දු වනු ඇත; ඔහු මිනිසා නිරූපණය කිරීම සඳහා මිනිසාගේ මානසික තත්වයට ඉඟි වශයෙන් ඒවා තෝරා ගෙන පරිහරණය කරනු ඇත. ඔහු චරිතපාත්‍රයන්ගේ මෙහෙයවීම අනුව විකාසනය වීමට කතා වස්තුවට ඉඩ දෙනු ඇත; කතාවේ සන්ධි මැනවින් ගැළපීම සඳහා ඖචිත්‍යය බැහැර නො කරනු ඇත; ස්වාභාවික විද්‍යාඥයා තමා ගවේෂණය කරන විෂයට මැදිහත් නො වන අයුරින් ම ඔහු ද සිදු වන දෑ ගැන විවරණ ඉදිරිපත් කිරීමට හෝ ඒවායින් පාඩම් උපුටා දීමට හෝ විකාසනය වන කතාවට මැදිහත් නො වනු ඇත.

යථාර්ථවාදය ලෙස මනා සේ හැඳින්විය හැක්කේ මේ අදහස් සංකලනය යි. මේ අදහස් මාලාව අතරින් දිවෙන සාරය නම් නවකතාකරුවා තම චරිතපාත්‍රයන් තෝරා ගෙන ඔවුන් ජීවිතයේ කිසි යම්

අවස්ථාවක පිහිටුවා උනුන් කෙරෙහි ක්‍රියා කිරීමට ඉඩ දී සිදු වන්නේ කුමක් දැයි සොයා බැලීම ය යන්න යි. එහෙත් ඔහු හුදු ඡායාරූපගත කරන්නෙක් හෝ සිද්ධි මාලාව වාර්තා කරන්නෙක් හෝ කරුණු ඒකරාශි කරන්නෙක් හෝ නො වේ. විද්‍යාගාරිකයා සේ ඔහු හැඩ ගස්වයි; උපකරණ පිහිටුවයි; ප්‍රතිඵල නිරීක්ෂණය කරයි; උපන්‍යාස පරීක්ෂා කරයි.

මෙතැනට ආ කල්හි ඉහත පරිච්ඡේදවල සැකෙවින් ගෙන හැර දැක්වූ සෞන්දර්ය චින්තනයේ මූලික රේඛාවලින් අපි බොහෝ බැහැරට ගොස් ඇත්තෙමු. අප ගොස් තිබෙන දුර පහත දැක්වෙන ප්‍රශ්නයෙන් පෙනේ. සෞන්දර්යය මෙහි කොතැනකට ඇතුළු වේ ද? මේ සම්බන්ධයෙන් යථාර්ථවාදීන් අතර සැලකිය යුතු වැනීම් පැවතුණි. ෆ්ලෝබයා මෙහි ලා බොහෝ අවංක විය: යථාර්ථවාදී දෘෂ්ටියට අනුව නවකතාකරුවාගේ යුතුකම අප්‍රසන්න එකකි. බොහෝ විට අසුන්දර වන යථාර්ථයට මුහුණ දීම සඳහා ඔහුට දැඩි සිතක් පැවතිය යුතු ය. මුහුණ දීම අවශ්‍ය වන තත්හි දී යථාර්ථය බොහෝ විට අතිශයින් ම අසුන්දර වේ. එමා බෝවාරිගේ ජීවිතයත් පහත් ම පන්තිවල ජීවිතයත් එලෙස අසුන්දර වේ. එහෙත් ඇතැම් විට ඔහු මීට වෙනස් දෘෂ්ටියක් ද දැරී ය: සෑම දෙයක ම, ඉතා ම නො වැදගත් දෙයෙහි පවා ඊට ම ආවේණික කාව්‍යමය ගුණයක් ඇත. "එහෙයින් ලෝකය කලා කෘතියක් සේ සැලකීමට පුරුදු වෙමු. අපි අපගේ කෘති තුළ එම ලෝකයේ ගති නිෂ්පාදනය කළ යුත්තෙමු." චිත්‍ර කලාවෙහි ද තතු මෙසේ ය. දෘශ්‍ය වස්තු ඒ පවත්නා ලෙසින් ම ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කිරීමේ, ඒවායේ වර්ණ, වයනයන්, රටාවන් හුදෙක් වාර්තා කිරීමේ ප්‍රයත්නය බොහෝ දෙනාට පෙනී ගියේ අසුන්දරත්වය වගා කිරීමක් ලෙස ය. චිත්‍ර කලාව "ස්වාභාවික දර්ශනවාදයේ ශාඛාවකි. චිත්‍ර එහි අත්හදා බැලීම් ය" යි කියූ ජෝන් කොන්ස්ටබල් වරෙක මෙසේ කී ය: "අසුන්දර ය යි කියා දෙයක් නැත. මගේ ජීවිතයේ කිසි කලෙක මම අසුන්දර දෙයක් නො දැක්කෙමි. වස්තුවක රූපය කුමක් වුවත් ආලෝකය, ඡායාව හා පර්යාලෝකය එය සුන්දරත්වයට පත් කරයි." මේ අයුරින් ම යථාර්ථවාදී චිත්‍ර කලාව ගැන ලියමින් සෝලා මෙසේ කී ය: "මම කිසි ම කලාකරුවෙකු ප්‍රතික්ෂේප නො කරමි. මම සියලු ම කලා කෘති මානව මනසෙහි ප්‍රකාශනයක් ලෙස පිළිගනිමි. මේ සියල්ලෙහි ම සෞන්දර්යය ඇත. ඒවායෙහි ගැබ් වන්නේ සදා වෙනස් වන, සදා නව්‍ය සහස්‍රාකාර ජීවිතය යි."

මීට පෙර පැවති හා මැනවින් ස්ථාපිත වූ සෞන්දර්ය විද්‍යාත්මක උපකල්පනයන්ට යථාර්ථවාදීන් ඉදිරිපත් කළ අභියෝගයෙහි බැරෑරුම්කම පෙන්වන තවත් නිදර්ශනයක් නම් තොල්ස්තෝයි මෝපසාං ගැන ලියූ ලිපිය යි. ඔහු සැබෑ කලා කෘතියක් නිෂ්පාදනය වීම සඳහා තිබිය යුතු කොන්දේසි තුනෙන් එකක් පැහැර හැරීම ගැන මෝපසාංට දොස් නගයි. ඒ කොන්දේසි

තුන නම්: (1) තම විෂය කෙරෙහි සත්‍ය, සදාචාර ආකල්පයක්, (2) පැහැදිලි ප්‍රකාශනය හෙවත් රූපයේ සෞන්දර්යය, (3) නිර්ව්‍යාජත්වය හෙවත් තමා නිරූපණය කරන දේ කෙරෙහි අව්‍යාජ ප්‍රේමය හෝ අව්‍යාජ ද්වේෂය. මේ කොන්දේසි තුන අනිවාර්ය නම් යථාර්ථවාදය කලාව සමග නො ගැළපෙයි. චරිතපාත්‍රයන්ගේ පෞරුෂත්වයෙහි රසායනික ප්‍රතික්‍රියා කෙරෙහි යොමු වූ මනසින් යුතු යථාර්ථවාදියා හැඟීම් රහිත විද්‍යාත්මක විරතියක් පවත්වා ගත යුතු හෙයින් ඔහුට තම විෂය කෙරෙහි සදාචාරාත්මක ආකල්පයක් හෝ ප්‍රේමයක් හෝ ද්වේෂයක් හෝ දැක්විය නො හැකි හෙයිනි. කෘතියේ ව්‍යූහය හෝ රීතිය පරිසමාප්ත කිරීම සඳහා කෙතෙක් පෙලඹීම ඇති වුවත් ඔහු තම අත්හදා බැලීමට තමාගේ හැඟීම් ඇතුළු නො කළ යුතු ය.

එක් අතකින් යථාර්ථවාදී දෘෂ්ටියත් ''කලාව කලාව සඳහා ය'' යන ධර්මයත් අතර නෑසබඳකමක් ඇත. ''කලාව කලාව සඳහා'' ගුරුකුලයේ ලේඛකයාට සමාජයෙන් ඈත් වීම අවශ්‍ය වූයේ අවසානයේ දී සමාජයට අද්විතීය සාරධර්මයක් නිර්මාණය කර දීමට ය. ඔහු මෙන් ම යථාර්ථවාදියා ද ආරම්භ කරන්නේ නිදහස් විමර්ශනය සඳහා තමාට ඇති අයිතිය තහවුරු කරමිනි. ඔහු දුරාචාරය ඉතා සමීපව නිරීක්ෂණය කරන කල්හි ධනපති පාලකයෝ ඔහුගේ කෘති අසභ්‍ය ය යි කියති. එවිට ඔහු මේ අයිතිය විශේෂයෙන් හඬ ගා කියා සිටී. එහෙත් එබඳු නිදහසක් අවශ්‍ය වන්නේ කුමක් සඳහා දැයි ඇසූ කල්හි සමාජයට ම යමක් නිර්මාණය කර දීම සඳහා ය යි ඔහු කියයි. සෝලාට අනුව කායික විද්‍යාවේ හා සම්පරීක්ෂණාත්මක වෛද්‍ය විද්‍යාවේ අරමුණ ජීවිතය මෙහෙයැවීම සඳහා එහි පාරප්‍රාප්ත වීම වන්නා සේ ම සම්පරීක්ෂණාත්මක නවකතාවේ ද අරමුණ එය ම වේ. එහි අරමුණ වන්නේ මානව අවබෝධය ගැඹුරු කිරීමත් මානව නිදහසේ නිම්වළලු ප්‍රසාරණය කිරීමත් ය. කලාවේ අරමුණ පොදු යහපත ය යන මේ මතය 19 වන ශතවර්ෂයේ තවත් වර්ධනයකට තුඩු දුනි. එය දැන් සලකා බලමු.

සාමාජික වගකීම

විප්ලවවාදී දේශපාලන වර්ධනයන්ගේත් විද්‍යාත්මක සමාජවේදයේත් බලපෑම් යටතේ 19 වන ශතවර්ෂයේ චින්තකයෝ මානව සමාජය තුළ කලාවේ කාර්යභාරය කුමක් ද යන ප්‍රශ්නය මතු කළහ. ඔවුන් විසඳන්ට තැත් කළ ගැටලුව වූයේ කලාව සමාජයට විපත් ගෙන දෙයි ද, සැප සපයයි ද යන්න යි. කලාවේ විපත් පක්ෂයක් ඇත් නම් එය වැළැක්වීම සඳහා කලාව පාලනය කළ හැකි ද යන ප්‍රශ්නය ද ඔවුහු මතු කළහ. එහෙත් ඔවුහු තම සමාජය කෙරෙහි පුද්ගල කලාකරුවාගේ වගකීම කුමක් ද යන

ප්‍රශ්නය මතු කිරීමෙන් මේ ගැටලුවට නව නැඹුරුවක් ගෙන දුන්හ. කලාකරුවා පුරවැසියෙකි. පුරවැසියෙකු වසයෙන් ඔහුට වගකීම් ඇත. ඒ අතර ම ඔහුට කලාව කෙරෙහිත් වගකීම් ඇත. පුරවැසි වගකීම් කලාවේ වගකීම්වලට යටත් කළ යුතු ද, එසේ නැත හොත් ඒවා කලාවට ඉහළින් තැබිය යුතු ද?

මෙහි දී අප ආරම්භ කළ යුත්තේ මුල් කාලයේ ප්‍රන්ස සමාජ ශෝධකයන්ගෙන් හා සමාජ දාර්ශනිකයන්ගෙනි. ඔවුහු සබුද්ධික සමාජයක් සඳහා සැලසුම් ඉදිරිපත් කළහ. එබඳු සමාජයක් තුළ කලාවන්ට භාර දිය යුතු කාර්යභාරය කවරේ දැයි ඔවුහු ඇසූහ. සන් සිමෝන් හා ඔහුගේ ශ්‍රාවකයෝ වැඩවසම්වාදය ද පූජකවාදය ද සෝදා හළ සමාජයක් පිහිටුවීමට අපේක්ෂා කළහ. එම සමාජය තුළ කලාකරුවා ද ශිල්පියා, පඬිවරයා හෝ විද්‍යාඥයා සමග සමව සිට ප්‍රගතියත් පොදු යහපතත් සඳහා කටයුතු කළ යුතු විය. එවිට ඔහුගේ කෘතිවල සැබෑ අගය ඔහුගේ සගයන් විසින් අගයනු ලබනු ඇත. මහත් බලපෑමක් ඇති කළ මේ කේන්ද්‍රීය අදහස විවිධාකාරයෙන් එල දැරුවේ ය. නිදසුන් වසයෙන්, එය වික්ටර් හියුගෝගේ සාමාජික මෙහෙවර පිළිබඳ හැඟීමට පිටුබල විය. ඔහුගේ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශයට පිටුපසින් පැවතුණේ මේ අදහස යි: "කලාව සඳහා කලාව සුන්දර විය හැකි ය. එහෙත් ප්‍රගතිය සඳහා කලාව වඩාත් සුන්දර ය." (හියුගෝ මෙයින් අදහස් කළේ ප්‍රගතිය සඳහා කලාවේ නිදහස කැප කළ යුතු ය යන්න නො ව නිදහස් කලාවට ප්‍රගතිය සඳහා හොඳ ම සේවය සැපයිය හැකි ය යන්න ය.)

සන් සිමෝන්ගේ බලපෑමට හසු වූ ඔගස්ට් කොම්තේට අනුව කලාව කලාව සඳහා ම වගා කිරීමත් එය අවශේෂ ජීවිතයෙන් වෙන් කිරීමත් ස්වයංපරාජයට නියම වූ ප්‍රවණතාවකි. එයින් පිළිබිඹු වන්නේ බොහෝ කාලයක් තිස්සේ බුද්ධිය හැඟීමෙන් හා පරිකල්පනයෙන් වෙන් කෙරී තිබුණු බව යි. කොම්තේ පිහිටුවීමට අදහස් කළ සමාජයෙහි දී මේ පරතරය පුරවනු ලැබේ. එහි දී කලාවන් අධ්‍යාපනයේ පදනම වනු ඇත; ඒවා කර්මාන්තය සමග ඒකාබද්ධව නව මානව තෘප්තීන් ජනනය කරනු ඇත; ඒවා කොම්තේ යෝජනා කළ මානව ආගම ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා යෙදෙනු ඇත. කලාව අද්වයමය ලෙස කරුණු නිරූපණය කරයි. එහි අරමුණ වන්නේ පරිසමාප්තිය පිළිබඳ අපගේ හැඟීම් වගා කිරීම යි. එය එසේ කරන්නේ සමාජ ක්‍රමයේ සැබෑ පදනම වන අන්‍යෝන්‍ය අනුකම්පාව, අන්‍යෝන්‍යය ප්‍රේමය ශක්තිමත් කිරීමෙනි. කලාව පූර්ණ ලෙස සුපුෂ්පිත වනු ඇත්තේ විද්‍යාවේ දියුණුව හා සාධු චේතනාවේ වර්ධනය නිසා යුද්ධයත් පීඩනයත් ආර්ථික වහල් භාවයත් පහ වූ ලෝකයක් තුළ ය. කොම්තේගේ කලාවට උසස් තැනක් ලැබෙන්නා වූ ද කලාව සමාජයට අනිවාර්ය වන්නා වූ ද

මේ මනෝරාජික සමාජය බොහෝ දෙනාට ප්‍රියමනාප විය.

තවත් මනෝරාජිකයෙක් වූ චාල්ස් ෆෝරිය ද කලාව හා සෞන්දර්යය සුඛිත ආර්ථික-සාමාජික ක්‍රමයකට අනිවාර්ය ය යි සැලකී ය. දැනට පවත්නා නගරවල දක්නට ලැබෙන අසුන්දරත්වයත් අපිළිවෙළත් හෙළා දකින ඔහු සුසංවාදී වර්ණ, පටිපාටි හා සමානුපාත යන මේවායින් ඇස් පිනවමින් මිනිසාට කායික සන්තෘප්තිය මෙන් ම සෞන්දර්යාත්මක සන්තෘප්තිය ද ගෙන දෙන ගොඩනැගිලිවලින් යුතු නගරයක් පරිකල්පනය කළේ ය. පියර්-ජෝසෆ් ප්‍රෑධෝන් කලාව පිළිබඳ මේ නිර්වචනයට සාමාජික අරමුණක් ඇතුළත් කළේ ය: ''කලාව යනු ස්වභාව ධර්මයේ අපගේ පරමාදර්ශී නිරූපණයකි. එහි අරමුණ වන්නේ අප වර්ගයාගේ කායික හා ආධ්‍යාත්මික පරිසමාප්තිය ඇති කිරීම යි.'' මොහුට අනුව ආත්මයේ උත්තරීතම සත්තාව ලෙසත් මානව සංහතියේ පරම ප්‍රකාශනය ලෙසත් වගා කරන ලද අයිතිවාසිකම්න් හා යුතුකම්න් වෙන් කෙරුණු ශුද්ධ කලාව ගත යුත්තක් නැත්තකි. එබඳු කලාව හුදු මනෝලෝක හා සංවේදන උත්තේජනය කරයි. එම උත්තේජනය චාරිත්‍රවාරිත්‍රවල ද රාජ්‍යයේ ද පරිහානියේ හේතුව යි. මේ අදහස්වලින් ඔහු කලා විනිශ්චය භාර වන්නේ පොදු ජනතාවට ය යන මූලධර්මය උපුටා ගත්තේ ය. ''වැඩි ම ජනතාවක් ප්‍රීතිමත් කරන කෘති නිර්මාණය කරන කලාකරුවා සියලු ම කලාකරුවන් අතර ශ්‍රේෂ්ඨතමයා වේ.'' එහෙත් කලාවේ එක ම පරමාර්ථය සුඛෝපභෝගය හෝ විනෝදාස්වාදය ගෙන දීම ය යන අදහසට ඔහු තදින් ම විරුද්ධ විය; කලාව ඊට අයත් නැති කටයුතු සඳහා ගණිකා වෘත්තියෙහි යෙදවීමට ද පහර දුනි.

ජීන් - මාරි ගුයව් සංස්කෘතියේ අතිකුත් අංශවලින් කලාව වෙන් කිරීම අහෝසි කිරීමට තැත් කළේ ය. ඔහු සෞන්දර්යය උපයෝගතාවට දක්වන සබඳතාවත් අඛණ්ඩතාවත් අවධාරණය කළේ ය. මීට නිදසුන් වසයෙන් ඔහු ගෘහ නිර්මාණයත් ප්‍රායෝගික භාණ්ඩත් ගෙන හැර දැක්වී ය. මෙහිදී සෞන්දර්යය උපයෝගිතාවට බද්ධ වී ඇත. සෞන්දර්යාත්මක මනෝභාවයන් හා මිනිසුන් එකමුතු කරන අතිකුත් මනෝභාවයන් අතර සාරභූත වෙනසක් නැතැයි ඔහු තර්ක කළේ ය. කලාව අනිවාර්යයෙන් ම සාමාජික ක්‍රියාවකි. කලාව බාහිර සදාචාර හෝ සාමාජික අරමුණක් අනුගමනය නො කළත් කලාව තුළ ම එහි ගැඹුරු සදාචාරයත් ගැඹුරු සමාජ සේවයත් ගැබ් වෙයි. සුධීමත් සාහිත්‍යකරුවා යනු සමාජය කෙරෙහි දෘශ්‍යමාන සහානුභූතියක් හා සාමාජික හැඟීමක් දක්වන්නා ය. ඔහුට තමා නිර්මාණය කරන චරිත තුළට ඇතුළු වීමටත් ජීවමාන පුද්ගලයන්ගෙන් සමන්විත නව ලෝක නිර්මාණය කිරීමටත් හැකි වන්නේ මේ නිසා ය.

එංගලන්තය තුළ සාමාජික සන්දර්භයකින් කලාවට පිවිසීමත් කලාවේ සාමාජික වගකීමක් ඇතැයි තර්ක කිරීමත් පළමු කොට පූර්ණ ලෙස වර්ධනය කරන ලද්දේ ජෝන් රස්කින් විසිනි. රස්කින්ගේ සෞන්දර්ය න්‍යාය සාරාර්ථයෙන් ගත් කල්හි කලාව නම් අනුකරණයකැයි පවසන සීමිත න්‍යායකි. ඔහුට අනුව කලාවේ පළමු මූලධර්මය සත්‍යතාව යි; දෙවැන්න නම් සෞන්දර්යය යි. එහෙත් ඒ දෙක ම බොහෝ සෙයින් ම එකක් ම ය යි පෙනී යයි.

"ශ්‍රේෂ්ඨතම කලාව වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයාගේ මනසට කවර මාර්ගයකින් හෝ ශ්‍රේෂ්ඨතම අදහස් මහත් ම ප්‍රමාණයක් ඉදිරිපත් කරන කලාව යි. අදහසක් ශ්‍රේෂ්ඨ වන්නේ මනසේ උච්චතර අංශයක් විසින් එය පිළිගනු ලබන ප්‍රමාණයටත් එය එහි ආධිපත්‍යය පවත්වන ප්‍රමාණයටත් ආධිපත්‍යය පවත්වමින් මනසේ එම අංශය ක්‍රියාත්මක හා උත්තේජනය කරන ප්‍රමාණයටත් ය."

පටු අර්ථයකින් ගත් කල අනුකරණාත්මක නො වුවත් ශ්‍රේෂ්ඨ අදහස් අනුභූතියට අනුරූප වේ. රස්කින් කිසි යම් වස්තුවක් සුන්දර ය යි කියන්නේ එහි බාහිර ගුණ ධ්‍යානනය කරන කල්හි අපට සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ නම් ය. එහෙත් ඔහුගේ පසු කාලීන විමර්ශනයක දී සෞන්දර්යය යන්න ඇතැම් දුරකට පටු අර්ථයක යෙදේ. මෙහි දී ඔහු සෞන්දර්යය යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ ආස්වාදනීය ගුණ ඉන්ද්‍රියන් මගින් සංජානනය කිරීම යි.

රස්කින් ගොඩනැගිලි ද ඒවා ගොඩ නගන හා පරිහරණය කරන මිනිසුන් ද අතර සබඳතාව පරීක්ෂා කරයි. ශ්‍රේෂ්ඨ ගෘහ නිර්මාණ සදාචාර ගුණවලින් යුතු ගොඩනැගිලිකරුවන්ගේ ප්‍රකාශන කියා ද එම ප්‍රකාශන සමාජය කෙරෙහි ගැඹුරු ලෙස බල පාන්නේ ය කියා ද ඔහු තර්ක කළේ ය. ගොතික් ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයේ සදාචාරාත්මක හා ආධ්‍යාත්මික ස්වරූපය විග්‍රහ කළ ඔහු ශ්‍රම විභජනය මිනිසුන් උනුන්ගෙනුත් උනුන් තුළ මත් බෙදා වෙන් නො කරන්නා වූ ද සාමාජික ප්‍රයෝජනවත් බව නිෂ්පාදනයේ පාදීය මූලධර්මය වන්නා වූ ද කම්කරුවා හුදු මෙවලමක් හෝ යන්ත්‍රයක් නො ව නිර්මාණාත්මක ශිල්පියෙකු වන්නා වූ ද සාමාජික හා ආර්ථික තතු කරා ආපසු යෑමක් යෝජනා කළේ ය. මෙලෙස ඔහුට අනුව කලාවේ හේතු ද ඵල ද සදාචාරාත්මක වේ. මෙහි කලාව යනුවෙන් චිත්‍රකර්ම හා කාව්‍ය පමණක් නො ව දේවස්ථාන, බැංකු, වීදි, උයන්, හැළිවළං හා ඇඳුම්පැළඳුම් ද අදහස් වේ. ඔහුට අනුව කලාව එක්කෝ සත්‍යය ප්‍රකාශ කළ යුතු ය; එසේ නැත හොත් ප්‍රයෝජනවත් විය යුතු ය. එය ප්‍රයෝජනවත් වන්නේ ද ප්‍රයෝජනවත් දෙයක් අලංකාර කිරීමට යෙදෙන්නේ නම් පමණි.

කලාවේ සප්‍රයෝජන භාවය පිළිබඳ රස්කින්ගේ අදහස් තවත් බොහෝ දෙනාට බල පෑවේ ය. ඔවුනතර විලියම් මොරිස් ප්‍රමුඛ වේ. ප්‍රධාන කලා වර්ග දෙක එකිනෙකින් වෙන් වී දිවෙනු මොරිස් දුටුවේ ය. එනම්, ලලිත කලාව හා අලංකරණ කලාව යි. පළමු වැන්න බුද්ධිමය කලාව කියා ද දෙවැන්න ශිල්පය කියා ද ඔහු හඳුන්වයි. මේ දෙක වෙන් කොට හඳුනා ගත හැකි වුවත් අන්‍යෝන්‍ය රඳා පැවැත්මෙන් යුක්ත ය යි මොරිස් පවසයි. ඒ දෙක වෙන් කිරීම දෙකේ ම පරිහානියට හේතු වී ඇත. මෙලෙස ලලිත කලාව බොහෝ සෙයින් ම ස්වල්ප දෙනෙකුගේ නිසරු විනෝද මාර්ගයක් බවට පත් වී ඇත. නිෂ්පාදනයේ වේගවත් වර්ධනය අබියස ශිල්පය සම්පූර්ණයෙන් ම වාගේ අතුරුදහන්ව ඇත. මානව යහපත සඳහා මේ දෙක යළි එකමුතු කළ යුතු ය. සප්‍රයෝජන භාවය හා සෞන්දර්යය සමීප සහයෝගිතාවකට ගෙන ආ යුතු ය.

ලලිත කලා ගැන මොරිස් එතරම් දෙයක් නො පවසයි. ඒවායින් අපේක්ෂිත යහපත නො සිදු වුණත් එදිනෙදා ජීවිතයේ දී අප මුහුණ පාන දේවලින් තරම් හානියක් ඒවායින් නො සිදු වීම මීට හේතුව විය හැකි ය. කලාව ගැන පොදුවේ කතා කරන කල්හි මොරිස් එයින් අදහස් කරන්නේ මේ කලා වර්ග දෙක ම ය. එසේ පොදුවේ යොදන පද ඔහු අලංකරණ කලාව ගැන කතා කිරීමට ද වෙනත් අවස්ථාවල දී පරිහරණය කරයි. "මිනිසුන් පරිහරණය කරන දෙයින් ඔවුනට සුඛාස්වාදය ගෙන දීම අලංකරණයේ එක ම ශ්‍රේෂ්ඨ කර්තව්‍යය යි. මිනිසුන් නිෂ්පාදනය කරන දෙයින් ඔවුනට සුඛාස්වාදය ගෙන දීම එහි අනික් ප්‍රයෝජනය යි." එහෙත් කලාව ගැන පොදුවේ කතා කරමින් ඔහු බොහෝ විට මෙසේ කියයි: "සැබෑ කලාව යනුවෙන් මා අදහස් කරන්නේ මිනිසා සිය ශ්‍රමයෙන් ලබන සුඛාස්වාදයේ ප්‍රකාශනය යි." ඔහු තව දුරටත් මෙය මෙසේ විස්තාරණය කරයි: "සැබෑ කලාවේ බීජය නම් ශ්‍රමයෙන් මිනිසා ලබන සන්තුෂ්ටිය ප්‍රකාශ කිරීම යි. අවශ්‍යව පවතින්නේ නිෂ්පාදනය කරන්නාට ද පරිහරණය කරන්නාට ද සන්තුෂ්ටිය ගෙන දෙන මිනිසුන් විසින් මිනිසුන් සඳහා නිපැයූ කලාවකි."

මෙලෙස අලංකරණ කලාව, එනම්, කලාත්මක සප්‍රයෝජන වස්තු නිපදවීම, සුඛාස්වාදය සහිතව සුඛාස්වාදය සඳහා නිපදවීම උච්චතම වූ ද විශිෂ්ටතම වූ ද කලාත්මක ක්‍රියාකාරිත්වය සේ පෙනේ. අතිමහත් බහුතර ජනතාවට මෙබඳු ක්‍රියාකාරිත්වයෙහි යෙදීමට පවතින නො හැකියාව කාර්මික සමාජයේ මූලික වරද යි. මේ චෝදනාවේ පැති දෙකක් ඇත:

එකක් නම් නිෂ්පාදකයාගේ පැත්ත යි. මොරිස් අලංකරණය, එනම්, මැටි බඳුන්වල මෝස්තර හෝ මුද්‍රිත පොත්වල පෙනුම සැරසීම ගැන සිතන විට ඔහු සිතන්නේ නිෂ්පාදකයා විසින් නිදහසේ ද පුද්ගලයෙකු ලෙස ද

ස්වකීය නෛසර්ගික ආනන්දයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස අමුතුවෙන් එකතු කරන ලද්දකි:

"නිෂ්පාදකයා රූප හා රටා තනයි. ඒවා අනිවාර්යයෙන් ම ස්වභාව ධර්මය අනුකරණය නො කරයි. එහෙත් ඒවා තැනීමේ දී ශිල්පියාගේ අත මෙහෙයැවෙන්නේ ස්වභාව ධර්මය මෙහෙයැවෙන ආකාරයෙන් ම ය. වියමන ද කෝප්පය ද පිහිය ද ස්වාභාවික සේ පෙනී යන තෙක් ම, හරිත වර්ණ තණ බිම, ගං ඉවුර හෝ පර්වත ශිඛරය තරම් ම සුන්දර වන තෙක් ම ඔහුගේ අත එලෙස මෙහෙයැවේ."

මොරිස් අතීතය සමග විසංසන්දනය කරමින් වත්මන දිගින් දිගට ම එළිදරව් කරයි. ඔහුගේ තිරසර තේමාව වන්නේ කාර්මිකවාදය හට ගැනීමට පෙර ප්‍රයෝජනවත් වස්තු නිෂ්පාදනය කළවුන්ගේ ජීවිත අනික් අංශවලින් කෙතරම් දුප්පත් හා පහත් වූයේ වී නමුත් සන්තුෂ්ටියේ එක ම අනිවාර්ය අංගය ඔවුන් සතුව පැවැත්තේ ය යන්න යි. එනම්, ඔවුන්ට තමාගේ කෘති තුළින් නිදහසේ ප්‍රකාශයට පත් වීමේ අයිතිය පැවතුණි. කාර්මික ශිෂ්ටාචාරය මිනිසා යන්ත්‍රයක් බවට පෙරළී ය. නිෂ්පාදනයේ පවත්නා තතු ශීලාචාර මිනිසුන්ගේ බහුතරය කිසි ම නෛසර්ගික සන්තෘප්තියක් නො ලැබෙන ශ්‍රමකරණයකට පිරිහෙළයි. මේ ශ්‍රමකරණය ඔවුන් තුළ උනන්දුව නො දල්වයි; ඔවුන්ගේ සියුම් හැකියාවන් වර්ධනය නො කරයි. එය හුදු වහල් වැඩ කිරීමක් පමණි.

අනික නම්, ග්‍රාහකයාගේ පැවැත්ම යි. මෙහි සෞන්දර්යමය කටයුතු දෙකක් ඇත. කාර්මික සමාජය ඒ දෙක ම ඉටු නො කරතැයි මොරිස් පවසයි. පළමු වැන්න නම් භූමියේ ස්වාභාවික සෞන්දර්යය ආරක්ෂා කිරීම යි. මුඩුක්කුව ද දුම්රිය ද කම්හල් දුම් කවුළුව ද සුන්බුන් ගාළ ද ඉවබව නැතිව විනාශ කරලන්නේ මේ සෞන්දර්යය යි: "එංගලන්තයේ සම්පූර්ණ පළාත් හා ඒවා මත ලඹ දෙන ගුවන ද කිව නො හැකි තරම් කුණු ජරා තට්ටුවකින් වැසී අතුරුදහන්ව ඇත. කලාව ද බුද්ධිය ද පිළිවෙළ ද පැවති යුගවලින් එන අමුත්තෙකුට මේ රෝගය පෙනී යන්නේ ජරාව හා අසුන්දරත්වය ඒ සඳහා ම ලොල් කිරීමක් ලෙස ය. මේ රෝගය සෑම පළාතකට ම පැතිර යයි. සෑම කුඩා වෙළඳ නගරයක් ම ලන්ඩනය හා මැන්චෙස්ටර් යන අපාය හැකි තරම් අනුකරණය කරයි." දෙවැන්න නම් මිනිසාගේ නිර්මාණය එම නිර්මාණවලින් විස්ථාපනය වන දේ සඳහා උචිත ආදේශක බවට පත් කිරීම යි. එනම්, නිදසුන් වශයෙන්, ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමට පෙර පැවති රුක්වල හා ඇළදොළවල ගැබ් වූවාක් වැනි සෞන්දර්යය ගොඩනැගිලිවලට ගෙන දීම යි. මෙහි දී මහ පොළොවේ වසන සියලු දෙනාගේ ම යහපත සිත තබා ගැනීම යුතුකම යි. "සියලු ම ජනතාවන් විසින් හවුලේ භුක්ති නො වින්ද

හොත් කලාව දියුණු වන්නේ වත් වැජඹෙන්නේ වත් වැඩි කල් පවතින්නේ වත් නැත.”

කලාව මිනිසාගේ දිනපතා ජීවිතය කරා ගෙනවුත් මිනිසාගේ පරිසරය මනුෂ්‍යත්වයට උචිත වූ රූපවලින් පුරවා ඔහුට කලාකරුවෙකු වීමට මං සැලසිය හැක්කේ සමාජ ක්‍රමයෙහි ඇති කරන මූලික වෙනස්කම්වලින් පමණකැයි මොරිස් නිගමනය කළේ ය. එහෙයින් ඔහු සමාජවාදියෙකු බවට පත් විය. සෞන්දර්යයෙන් පිරුණු සමාජ ක්‍රමයක් සාදා ගත නො හැක්කේ නම් කලාව නැතිව ම විසීම මැනවැයි ඔහු පැවසී ය. අවසානයේ දී අසෞන්දර්යය බැහැර කෙරෙතැයි යන සාරදර්ශනය ඔහු පළ කරයි.

ලියෝ තොල්ස්තෝයි (1828-1910) කලාවේ සාමාජික වගකීම නමැති සංකල්පය සම්මුති විරහිත ලෙස වර්ධනය කළේ ය. තම ශ්‍රේෂ්ඨ නවකතා නිර්මාණය කිරීමෙන් පසු තොල්ස්තෝයි ආධ්‍යාත්මික අර්බුදයකට මුහුණ පෑවේ ය. මීට තුඩු දුන්නේ පෙර පුරුදුව පැවති පැරණි වැඩවසම් ක්‍රමය බිඳ වැටී ධනේශ්වර ක්‍රමය නැගී රුසියාවේ අතිමහත් ගොවි ජනතාව අන්ත දරිද්‍රතාවටත් දුක්දොම්නසටත් පත් වීම යි. මේ අර්බුදයට විසඳුම ලෙස ඔහු තමා විසින් ශුද්ධ කරන ලද කිතු දහම දෙසී ය . මෙලෙස සමාජයේ ද ඔහුගේ ම ජීවිතයේ ද සෑම ප්‍රධාන අංශයක් ම යළි විමර්ශනය කෙරිණ. ඒ සියල්ල ම ඔහුගේ මේ නව ලබ්ධියෙන් හා එහි ම කොටසක් වූ නව කලා න්‍යායේ දෘෂ්ටිකෝණයෙන් යළි තක්සේරු කළ යුතු විය. යුරෝපීය සංස්කෘතිය තුළ කලාවේ කාර්යභාරයත් තමාගේ ම සාහිත්‍යික කටයුතුවල වැදගත්කමත් ගැන ඔහුගේ දිගු කාලීන ධ්‍යානනයේ ප්‍රතිඵල අවසාන වශයෙන් **කලාව යනු කුමක් ද?** යන කෘතියෙහි ගැබ් කරන ලදි.

ගීත නාටක නිෂ්පාදන, චිත්‍ර ශාලා පිරවීම, සංගීතඥයන් පුහුණු කිරීම යනාදිය සඳහා දැවැන්ත කාලයක් හා ශ්‍රමයක් වැය වන අතර මිනිසුන් හා සම්පත් වැය කිරීමට ද සිදු වේ. මෙයින් පෙනී යන්නේ බටහිර සමාජයේ වැදගතුන් විසින් කලාවන් වැදගත් ලෙස සලකන බව ය යි තොල්ස්තෝයි පවසයි. එහෙයින් මෙසේ ඇසීම යුක්ති සහගත ය යි ඔහු සිතයි: එතරම් විශාල සම්පත් සම්භාරයක් වැය කිරීම සඳහා කලාවෙන් ලැබෙන යහපත කුමක් ද? කලාව ය යි කියන සියලු දේ සැබැවින් ම කලාව ද යන්නත් කලාව ය යි කියන සියලු ම දේ යහපත් ද යන්නත් කලාව සඳහා එබඳු කැප කිරීමක් කිරීම යුතු ද යන්නත් සොයා ගැනීම අවශ්‍ය වේ. එහෙයින් තොල්ස්තෝයිට මේ ප්‍රශ්න පැන නගී: කලාව යනු කිම ? කලාවෙන් ලැබෙන යහපත කිම ?

පළමු ප්‍රශ්නයට ලැබෙන පිළිතුර මෙසේ ය යි තොල්ස්තෝයි කියයි: කලාව යනු සෞන්දර්යය සම්පාදනය කරන දෙය යි. එහෙයින් අප මෙසේ

ඇසිය යුතු ය: සෞන්දර්යය යනු කිම ? මේ ප්‍රශ්නයට ඉතා මත් ආකුල වූ ද ව්‍යාකූල වූ ද පිළිතුරු සමූහයක් දී ඇත. ඒ පිළිතුරුවලින් තියැදියක් විමසන තොල්ස්තෝයි සරල නිගමනයක් කරා පැමිණේ. ඒවා ප්‍රධාන වර්ග දෙකකට වැටේ: එක්කෝ ඒවා පාරභෞතිකවාදී හෝ ගුඪවාදී වේ. මෙලෙස සෞන්දර්යය යනු ලෝකාතීත හෝ දිව්‍යමය දෙයකැයි කියා ඇත. මෙය පදනම් විරහිත මනෝරාජික නිර්වචනයකි. එසේ නැත හොත් ඒවා ඉතා සරල, තේරුම් ගත හැකි ආත්මීය නිර්වචනයක් බවට වැටේ. මේ අනුව සෞන්දර්යය යනු සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නකැයි සැලකේ. නිෂ්කාම යන්න සුඛාස්වාදය ගෙන දීම යන සංකල්පය තුළ ම ගැබ් වේ. සලකා බැලීමට වටින එක ම නිර්වචනය නම් මේ දෙවැන්න යි.

මෙලෙස සියලු ගම්භීර පාරභෞතික නිර්වචන පසෙකට ලූ කල්හි සෞන්දර්යය යන්න මගින් කලාව නිර්වාචනය කිරීම යනු එය සුඛාස්වාදය යන්න මගින් නිර්වාචනය කිරීම ම යි. සෞන්දර්යය මගින් කලාව විනිශ්චය කිරීම යනු කලාව එයින් ලැබෙන සුඛාස්වාදය මගින් විනිශ්චය කිරීම ම යි. මෙය කලාව සම්පූර්ණයෙන් ම වරදවා වටහා ගැනීමකැයි තොල්ස්තෝයි කියයි. සාමාන්‍යයෙන් ''සෞන්දර්ය විද්‍යාව'' යනුවෙන් හැඳින්වෙන දෙය ඇරඹෙන්නේ කලාත්මක නිෂ්පාදන පන්තියක් තෝරා ගැනීමෙන් ය. එසේ තෝරා ගන්නේ ඒවා සමාජයේ ඉහළ පන්තීන්ට සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන්නේ ය යන පදනම මත ය. අනතුරුව මේ සියලු නිෂ්පාදන ආවරණය කිරීම සඳහා කලා නිර්වචනයක් තනනු ලැබේ. මෙලෙස සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන දෑ කලාව ලෙස පිළිගනු ලැබේ. ඒවා අතර කවර ඔල්මාද තිබුණත් කම් නැත. එහෙත් නිවැරදි විධික්‍රමය වන්නේ සැබෑ කලාව පිළිබඳ නිර්වචනයක් සපයා කිසි යම් කෘතියක් මේ නිර්වචනයට අනුරූප වන්නේ ද නො වන්නේ දැයි විනිශ්චය කිරීම මගින් සත්කලාව කුමක් ද දුෂ්කලාව කුමක් දැයි තීරණය කිරීම යි. තොල්ස්තෝයි කලා නිෂ්පාදන ක්‍රියාකාරිත්වය විමර්ශනය කිරීමෙන් අරඹයි:

''කිසි යම් කාර්යයක අරමුණ සුඛාස්වාදය ය යි සලකමින් ඒ හුදු සුඛාස්වාදය ම ආශ්‍රයෙන් එම කාර්යය නිර්වාචනය කළ හොත් එය පැහැදිලි ලෙස ම සාවද්‍ය නිර්වචනයක් වෙයි . . . . අපගේ රුචිය සන්තර්පණය වීම ආහාරයේ ගුණ නිර්වාචනය කිරීමට පදනමක් විය නො හැකි බව කාටත් වැටහේ . . . .''

''එලෙස ම සෞන්දර්යය හෝ අපට සුඛාස්වාදය ගෙන දෙන දේ හෝ කලාව නිර්වාචනය කිරීමට කිසි සේත් ම පදනමක් නො වේ.''

''එකෙකු පේරවලට ප්‍රිය කරන්නේත් අනෙකා මස්වලට ප්‍රිය කරන්නේත් මන්ද යන්න ගැන කරන සාකච්ඡා පෝෂ්‍යයෙහි සාරභූත වන්නේ කුමක් ද යන්න ගැන නිර්වචනයක් සෙවීමට වහල් නො වන්නාක්

මෙන් ම කලාව තුළ රසඥතාවේ ප්‍රශ්න විසඳීම (කලාව පිළිබඳ සාකච්ඡා නිරායාසයෙන් ම පැමිණෙන්නේ මෙතැනට ය) අප කලාව ය යි හඳුන්වන මේ සුවිශේෂ මානව ක්‍රියාව පැහැදිලි කිරීමට රුකුල් නො දෙන අතර එවැනි පැහැදිලි කිරීමක් කළ නො හැක්කක් බවට පත් කරයි.''

එසේ නම් කලාවේ සැබෑ කාර්යය කුමක් ද? කලාව යනු මිනිසා හා මිනිසා අතර සුසංයෝජනය ඇති කිරීමේ එක් මාර්ගයකි. කථනය චින්තාවන් සන්නිවේදනය කිරීමේ මාධ්‍යයක් වන්නාක් මෙන් ම කලාව වේදිතයන් සන්නිවේදනය කිරීමේ මාර්ගයකි. සන්නිවේදනය යනු ''ආසාදනය යි'' එනම්, සංජානකයාට නිර්මාපකයාගේ වේදිතයන් වින්දනය කිරීමටත් සැමෙකෙකු තුළ ම එක ම වේදිතය ප්‍රබෝධ කිරීම මගින් විවිධ සංජානකයන්ට උනුන්ගේ වේදිතයන් වින්දනය කිරීමටත් සැලසීම යි. එහෙයින් තොල්ස්තෝයි මේ නිර්වචනය ඉදිරිපත් කරයි: ''කලාව යනු මානව ක්‍රියාවකි. එයින් සිදු වන්නේ එක් මිනිසෙකු හිතාමතා ම ඇතැම් බාහිර සංඥා මගින් තමා විඳි වේදිතයන් අන්‍යයන්ට සැපයීමත් අන්‍යයන් මේ වේදිතයන්ගෙන් ආසාදිත වී ඔවුනුත් ඒවා වින්දනය කිරීමත් ය.''

තොල්ස්තෝයිගේ න්‍යායෙහි ඉතා මත් විස්මය ජනක අංශය වන්නේ බටහිරදිග කලාත්මක සුධීමත් භාවයේ උසස් ම නිෂ්පාදන ලෙස සලකනු ලබන බොහෝ සංගීත නිර්මාණ, චිත්‍රකර්ම, සාහිත්‍ය කෘති හා නාටක යන මේවාට ඔහු එල්ල කරන ප්‍රබල ප්‍රහාරය යි. ඒ සමග ම ඔහු කෙටිකතා දෙකක් හැර තමා නිර්මාණය කළ සියලු ම කෘති ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. තොල්ස්තෝයිගේ පාඨකයන් මහත් කම්පනයටත් විමතියටත් පත් වූයේ මේ ප්‍රහාරයෙනි. මේ න්‍යායට අනුව ශේක්ස්පියර් හෝ බීතෝවන් පහත් කලාකරුවන් නම් මේ න්‍යායෙන් ඇති අරුත කිම ? එහෙත් තොල්ස්තෝයි පවසන දෑ අප තේරුම් ගත යුතු ය. ඔහු ව්‍යාජ කලාව හා නරක කලාව අතර දක්වන වෙනස අප වටහා ගත යුතු ය. කලාව හා නො-කලාව අතර මූලික වෙනස තොල්ස්තෝයිට ගලා එන්නේ කලාව පිළිබඳ ඔහුගේ නිර්වචනයෙන් ම ය. ''ආසාදනය කලාවේ නො වරදින ලකුණකි.'' මේ ආසාදනය විවිධ අංශකවලින් සිදු වන්ට හෝ නො සිදු වන්ට ම හෝ පුළුවන. තව ද එම ආසාදනය සිදු වීම සඳහා කරුණු තුනක් අවශ්‍ය වෙයි: (1) සම්ප්‍රේෂණය කරනු ලබන වේදිතයේ අඩු හෝ වැඩි සුවිශේෂත්වය, (2) සම්ප්‍රේෂණයේ පැහැදිලිකම, (3) කලාකරුවාගේ නිර්ව්‍යාජත්වය හෙවත් ඔහු ම මේ වේදිතය විඳ තිබීම. මේවා අතර මූලික වන්නේ කලාකරුවාගේ නිර්ව්‍යාජත්වය යි. එසේ නමුත් කිසි යම් කෘතියක මේ කොන්දේසිවලින් එකක් හෝ නැති නම් එය කලා කෘතියක් නො ව ව්‍යාජයකි. කුඩා ම අංශකයෙන් හෝ මේ සියලු ම කොන්දේසි පවතින්නේ නම් කෘතිය දුබල එකක් වුව කලා කෘතියක් වෙයි.

සන්නිවේදනය සඳහා දෙදෙනෙක් අවශ්‍ය වෙති. එනම් සන්නිවේදකයා හා සන්නිවේදනය ලබන්නා ය. සන්නිවේදනය මේ දෙපැත්තෙන් කොයි පැත්තෙන් වුව අසාර්ථක විය හැකි ය. එහෙයින් ව්‍යාජ කලාව හට ගන්නා මූලික ක්‍රම දෙකක් ඇත: පළමු කොට, කලාකරුවා තමන් නො විඳින දේ විඳින සේ පෙන්වන විට ව්‍යාජ කලාව හට ගනී. මේ නම් ව්‍යාජත්වය යි. මෙහි දී කලාකරුවා එක්කෝ අතික් කලා කෘති අනුකරණය කරයි, නැත හොත් අනුන් කම්පනය හෝ උත්තේජනය කිරීමට තැත් කරයි. දෙවනුව, රසිකයාට කලා කෘතිය තේරුම් ගන්ට බැරි වී සන්නිවේදනය නො සිදු වන විට ව්‍යාජ කලාව හට ගනී.

කෘතිය ගුඪ නම් හෝ එහි ගැබ් වන වේදිතයන් පොදු නො වේ නම් හෝ සමාජ පන්තියකට සීමා වන්නේ නම් හෝ බොහෝ අශුභවාදී නම් හෝ සන්නිවේදනය සිදු නො වේ. වත්මන් කලාවට ප්‍රධාන වසයෙන් විෂය වී පවත්නේ ගෞරවය, දේශප්‍රේමය හා කාමුකත්වය හෝ දර්පය, ලිංගික හැඟීම හා ජීවිතයෙන් වෙහෙස පත් වීම ය යි තොල්ස්තෝයි කියයි. මේ වේදිතයන් විඳීමට නම් ඔබ විකෘති මනසින් යුක්ත වූවෙකු විය යුතු ය. හොඳ සිහිබුද්ධියෙන් යුතු සාමාන්‍ය ගොවියෙකුට ඒවා විඳිය නො හැකි ය.

යහපත් කලාව කවරේ දැයි විනිශ්චය කිරීම සඳහා තොල්ස්තෝයි කලාවේ ගැබ් වන යට කී අන්තර්ගතය හැරුණු විට ප්‍රමාණාත්මක නිර්වචනයක් ද ඉදිරිපත් කරයි: "ආසාදනය තීව්‍රතර නම් කලා කෘතිය සාධුතර ය." මෙහි දී ඔහු අදහස් කරන්නේ සන්නිවේදනය කරනු ලබන වේදිතයේ තීව්‍රත්වය යි. තව දුරටත් ඔහු සත්කලාව නිර්ණය කිරීම සඳහා දෙවැනි නිර්ණායකයක් ද ඉදිරිපත් කරයි. එනම්, කලා කෘතියට ප්‍රතිචාර දැක්විය හැකි පුද්ගලයන්ගේ සමූහය යි. මෙනයින් ශ්‍රේෂ්ඨ කලාව නම් බොහෝ දෙනාට ප්‍රතිචාර දැක්විය හැකි කලාව යි.

එහෙත් හුදෙක් ප්‍රමාණාත්මක විනිශ්චය පමණක් මෙහි ලා නො සෑහේ ය යි තොල්ස්තෝයි පවසයි. කිසි යම් කෘතියක් හුදෙක් වේදිතයන් දනවන හෙයින් ම එය යහපත් කෘතියකැයි විනිශ්චය කළ නො හැකි ය. යහපත් කලාව විනිශ්චය කිරීමේ අවසාන පදනම විය යුත්තේ විඳිය යුතු වේදිතයන් කවරේ ද යන්න හා හානිකර වේදිතයන් කවරේ ද යන්න යි. මෙය අවසාන වසයෙන් ආගමික මිම්මක් වෙයි. මෙහි දී ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ ආගම පිළිබඳ තොල්ස්තෝයිගේ ම සංකල්පය යි: "සෑම යුගයක ම සෑම මානව සමාජයක ම ආගමික හැඟීමක් පවතී. එය මුළු මහත් සමාජයට ම පොදු ය. එයින් හොඳ නරක මේ ය යි තෝරා බේරා දෙනු ලැබේ. කලාව විසින් සම්ප්‍රේෂණය කරනු ලබන වේදිතයන්හි අගය තීන්දු කරන්නේ මේ ආගමික සංකල්පය යි." මෙනයින් කිසි යම් සමාජයක

සත්කලාව යනු සමකාලීන ආගම විසින් පිළිගනු ලබන උච්චතම වේදිත සම්ප්‍රේෂණය කරන කලාව යි. සත්තකින් ම එම සමාජයේ දූෂිත ජන පන්තීන් සිටිය හැකි ය. ඔවුන් මේ ආගම නො විඳිනු විය හැකි ය. ඔවුන්ට කලාව හුදෙක් සුඛාස්වාදන මාර්ගයක් වන්නේ ය. එහෙත් නිතර ම ආගමික දෘෂ්ටිය හෝ සදාචාර සංජානනය පෙරට ම ඇදී යයි. එය දියුණු පවුණු කිරීම කලාවේ කාර්යය යි. අපගේ යුගයේ උච්චතම ආගමික හැඟීම නම් දෙවියන් වහන්සේගේ පිතෘත්වය යටතේ මිනිසාගේ සහෝදරත්වය පිළිබඳ හැඟීම ය යි තොල්ස්තෝයි කියයි. මේ අනුව අපගේ යුගයේ සත්කලාව නම් මේ වේදිතය පහත දැක්වෙන ක්‍රම දෙකෙන් එකකින් සන්නිවේදනය කරන කලාව යි: පළමු ක්‍රමය නම් ක්‍රිස්තියානි වේදිතයන් ඉඳුරා ම ජනනය කිරීම යි. දෙවනු ක්‍රමය නම් සියලු දෙනාට ම වින්දනය කළ හැකි මූලික මානව අනුභූතීන් වක්‍ර ලෙස ජනනය කිරීමෙන් මිනිසුන්ගේ එකට හැඟීම් විඳීමේ හැකියාව වර්ධනය කිරීමත් මානව සහෝදරත්වය පිළිබඳ හැඟීම වැඩි දියුණු කිරීමත් ය.

කලාව සඳහා සමාජය කරන දැවැන්ත වියදම යුක්තියුක්ත කළ හැකි එක ම ක්‍රමය නම් කලාව මේ සේවය සම්පාදනය කිරීම යි. සත්කලාව අනිවාර්ය ය; එය මානව වර්ගයා පරිසමාප්තිය කරා මෙහෙයැවීමේ මාර්ගයකි. කලාවේ කර්තව්‍යය දැවැන්ත වෙයි. අද්‍යතන සමාජය සැදුම් ලබන පොලීසිය, උසාවි, යුද්ධය හා බලය ප්‍රේමයෙන් හා විශ්වාසයෙන් විස්ථාපනය කිරීමට උපකාර වන්නේ කලාව පමණක් හෙයිනි. තොල්ස්තෝයිගේ අහිංසාවාදය සාක්ෂාත් කර ගත හැක්කේ මෙනයින් පමණි. මේ අතර ම තොල්ස්තෝයි උපේක්ෂාව භජනය නො කරයි. සියලු මිනිසුන් එකට නො විඳින කලාව ඇතැම් මිනිසුන් අන්‍යයන්ගෙන් අනිවාර්යයෙන් වෙන් කරලයි. දේශානුරාගය, පන්ති ගර්වය, කාමුකත්වය හා අන්ධ විශ්වාසය තීව්‍ර කිරීම මගින් එය අනුග්‍රාහකයන්ගේ මනස් විකෘත කරයි. එබඳු කලාව මිනිසා මිනිසා කෙරෙහි දක්වන කුරිරුකම වැඩි කරයි.

12

අද්‍යතන සෞන්දර්ය විද්‍යාව

ප්‍රකාශනවාදය

20 වන ශතවර්ෂයෙහි සෞන්දර්ය විද්‍යා සාකච්ඡාව අරඹන ලද්දේ ඉතාලියානු දාර්ශනික බෙනෙදෙත්තෝ ක්‍රෝචේ (1866-1952) විසිනැයි කිව හැකි ය. ඔහු හෙගලියානු විඥානවාදය අනුගිය ද ඔහුගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි කිසි ම ගුප්තත්වයක් නැත.

ක්‍රෝචේට අනුව දර්ශනවාදය යනු මනස පිළිබඳ අධ්‍යයනය යි; මනස යනු යථාර්ථය යි. සාරභූත වශයෙන් ගත් කල්හි මනස යනු ක්‍රියාකාරිත්වයකැයි ක්‍රෝචේ කියයි. එහි මූලික රූප දෙකක් වෙයි: දැන ගැනීම හා කිරීම යනුවෙනි. කිරීම එක්කෝ ප්‍රයෝජනවත් දෙය එසේ නැත හොත් සාධු දෙය කරා යොමු වේ. ප්‍රයෝජනවත් දෙය ආර්ථික විද්‍යාව ද සාධු දෙය ආචාර විද්‍යාව ද යන "ප්‍රායෝගික විද්‍යාවන් " විසින් පිළිවෙළින් අධ්‍යයනය කරනු ලැබේ. දැන ගැනීමේ අරමුණ වන්නේ එක්කෝ අන්තඃකරණාත්මක ඥානය නැත හොත් තර්කානුකූල ඥානය ලබා ගැනීම යි. තර්කානුකූල ඥානය හෙවත් සංකල්ප තර්ක ශාස්ත්‍රය විසින් ද අන්තඃකරණාත්මක ඥානය හෙවත් සංකල්පරූප සෞන්දර්ය විද්‍යාව විසින් ද අධ්‍යයනය කරනු ලැබේ.

අන්තඃකරණයක් යනු සුවිශේෂ මනෝරූපයක් හෙවත් සංකල්පරූපයකි. එය අවශ්‍යයෙන් ම දෘශ්‍ය විය යුතු නො වේ. එය විඥානයෙහි රැඳේ. වෙනත් ලෙසකින් කිව හොත් එය "විෂයගත" කරන ලද ප්‍රකාශනයකි: "මේ

ගඟ, මේ විල, මේ ඇළ, මේ වැස්ස, මේ වතුර වීදුරුව.'' සියලු සංජානන සංඥා අන්තඃකරණ ය. එහෙත් සියලු අන්තඃකරණ සංජානන සංඥා නො වේ. ඇතැම් අන්තඃකරණ ස්මෘති වන හෙයිනි. යථාර්ථවත් බව හෝ අයථාර්ථවත් බව අන්තඃකරණයේ සැබෑ ස්වභාවයට පරිබාහිර ය; නැත හොත් ද්විතීයික ය. අන්තඃකරණ ඥානයක් යනු කිසිවක් සංජානනය කිරීමෙන් හට ගන්නකි. එම සංජානනයට වස්තු වූ දෙය යථාර්ථවත් ද අයථාර්ථවත් ද යන්න ඊට අදාළ නො වේ. ශුද්ධ අන්තඃකරණ හට ගත හැකි ය. ඊට ක්‍රෝචේ දෙන නිදර්ශනය මෙසේ ය: චිත්‍රකාරයෙකු ඇඳි සඳ රැස් දසුනකින් ද සිතියම් ශිල්පියෙකු ඇඳි රටක කටු සටහනකින් ද සංගීත තේමාවකින් ද ඇති වන ධාරණාව. අනික් අතින් ක්‍රෝචේ අන්තඃකරණ හුදු සංවේදනවලින් වෙන් කොට සලකයි. හුදු සංවේදන නිෂ්ක්‍රිය ය; ආකෘති රහිත ය; මානසික ක්‍රියාකාරිත්වයක් අනාවරණය නො කරයි. ශුද්ධ සංවේදනය විඥානයෙහි හට ගත නො හැකි ය. එහි හට ගන්නා සෑම දෙයක් ම අන්තඃකරණයක් වන නිසාත් සෑම සැබෑ අන්තඃකරණයක් හෝ මනෝග්‍රාහයක් ම ප්‍රකාශනයක් වන නිසාත් ය.

මීළඟට අප පැමිණෙන්නේ ක්‍රෝචේගේ ඉතා මත් වැදගත් වූ ද ඉතා මත් විවාදිත වූ ද මූලධර්මයට යි. අන්තඃකරණය ඊට පහත් වූ දෙයින් වෙන් කර ගැනීමේ නො වරදින ක්‍රමයක් ඇතැයි ක්‍රෝචේ පවසයි: ප්‍රකාශනය තුළ තෙමේ ම විෂයීභූත නො වන දෙය අන්තඃකරණයක් නො ව හුදු සංවේදනයකි; හුදු ස්වාභාවික කරුණකි: ''මේ ප්‍රජානන සන්තතිය තුළ අන්තඃකරණය ප්‍රකාශනයෙන් වෙන් කොට සැලකීම කළ නො හැකි ය. එකක් එක විට ම අනික සමග දිස් වෙයි. ඒ දෙක දෙකක් නො ව එකක් හෙයිනි.''

ක්‍රෝචේගේ ප්‍රස්තුතය මෙසේ වේ: ''අන්තඃකරණය - ප්‍රකාශනය.'' පළමු කොට ඔහු මෙය තහවුරු කරන්ට තැත් කරන්නේ අනුභූතිකව ය: කෙනෙකුට ජ්‍යාමිතික රූපයක් පිළිබඳ නිරවද්‍ය මනෝරූපයක් (අන්තඃකරණයක්) ඇත් නම් ඔහුට එය කළු ලෑල්ලක ඇඳීමට (ප්‍රකාශනය) හැකි විය යුතු ය. එසේ නො හැකි නම් ඔහුට එබඳු නිරවද්‍ය මනෝරූපයක් නැත. එහෙත් මෙය ක්‍රෝචේට සිදු වූ අත්වැරැද්දක් සේ පෙනී යයි. පසුව ඔහු ප්‍රකාශනය යන්නෙන් සැබවින් ම අදහස් කරන්නේ බාහිර රූපය සම්බන්ධයෙන් ලබන විශද මානසික දැක්ම වන හෙයිනි. අන්තඃකරණය යනු ද එය ම යි. එම දැක්ම ම ඇඳ දැක්වීමේ කායික ක්‍රියාව සම්පූර්ණයෙන් ම වෙන ම දෙයකි. ඔහුගේ අර්ථය ග්‍රහණය කිරීම සඳහා අප එක ම මනෝරූපය අන්තඃකරණයක් හා ප්‍රකාශනයක් යන දෙක ම ලෙස සැලකිය යුතු ය. ඒ දෙක එක ම දෙයෙහි අංශ දෙකක් වැන්න. එහෙත් ක්‍රෝචේගේ විස්තරයෙහි මේ අංශ දෙක වෙන් කොට ගැනීම ඉතා දුෂ්කර ය. ඊට හේතුව

ඔහු මේ පද දෙක කිසි ම වෙනසක් නො දිස්වන සේ පරිහරණය කිරීම යි. කිසි යම් අන්තඃකරණයක් (හෝ ආවේශයක්) සම්පූර්ණයෙන් ම ප්‍රකාශයට පත් කළ නො හැකි ය යි කිව හොත් ඊට ක්‍රෝචේ දෙන පිළිතුර මෙසේ වේ: බීතෝවන්ගේ නව වන සංධ්වනිය ඔහුගේ අන්තඃකරණය යි. ඔහුගේ අන්තඃකරණය නව වන සංධ්වනිය යි. මෙලෙස ඔහුට අනුව අන්තඃකරණය යනු ප්‍රකාශනය ම යි.

අනතුරුව ක්‍රෝචේ කලාව අන්තඃකරණාත්මක ඥානය සමග අනන්‍යකරණය කරයි; එනම්, කලාව යනු ප්‍රකාශනය ය යි පවසයි. කලාත්මක ප්‍රකාශන (අන්තඃකරණ) සුවිශේෂ වර්ගයක් ලෙස වෙන් කිරීමට දරන සෑම ප්‍රයත්නයක් ම ඔහු බැහැර කරයි. සියලු ම මිනිස්සු කලාකරුවෝ ය. ඔවුන් සියල්ලන්ට ම මනෝරූප පවත්නා හෙයිනි. මෙය වැදගත් ලෙස ක්‍රෝචේ සලකයි. ඊට හේතුව කලාව අවශේෂ ආධ්‍යාත්මික ජීවිතයෙන් වෙන් කිරීම හේතු කොට කලාවේ යථාස්වභාවය, මානව ස්වභාවය තුළ පවත්නා කලාවේ මුල් හඳුනා ගැනීමට බැරි වීම නිසා සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ වර්ධනයට බාධා වී ඇතැයි ඔහු කල්පනා කිරීම යි. මේ වෙන් කිරීමට අනුව මනසේ සරලතම හා මූලිකතම මට්ටම ඉතා මත් සංකීර්ණ මට්ටම ලෙස ගෙන ඇත. ලලිත කලාව යනු අන්තඃකරණ - ප්‍රකාශනයේ අතිශයින් ම සංකීර්ණ වූ රූපය යි. විද්‍යාව තර්කානුකූල ඥානයේ අතිශයින් ම සංවර්ධිත රූපයක් වන්නාක් මෙන් ම ය. විද්‍යාව හා කලාව අතර සබඳතාව ක්‍රෝචේ ඉතා මත් සැලකිල්ලෙන් ප්‍රකාශයට පත් කරයි. පළමු කොට සංකල්ප රහිතව අන්තඃකරණ සිදු විය හැකි ය. මෙලෙස මූලික සංකල්පපූර්වක කලාව හට ගත හැකි වේ. එහෙත් සංකල්ප නම් අන්තඃකරණ රහිතව හට ගත නො හැකි ය. ඊට හේතුව සංකල්ප සාරභූත වශයෙන් ම සම්බන්ධනාත්මක දේවල් වන හෙයිනි. සංකල්පයක් සම්බන්ධ වීම සඳහා අන්තඃකරණයක් පැවතිය යුතු ය. සැබෑ අන්තඃකරණයක් ප්‍රකාශනයක් විය යුතු සේ ම සංකල්පයකට සංකේතාත්මක මනෝගෝචරයක් පැවතිය යුතු ය. පළල් අර්ථයෙන් ගත් කල්හි භාෂාවෙන් තොරව චින්තනය පැවතිය නො හැකි ය. මේ අනුව බොහෝ කලා කෘති තුළ අන්තඃකරණ හා සංකල්ප යන මේ දෙක ම සංකලනය වී ඇත. එහෙත් සෑම සංකල්පයකට ම එහි අන්තඃකරණාත්මක පක්ෂය ද ඇත. එනමුත් සංකල්ප කලා කෘතියක ගැබ් වන කල්හි ඒවා තව දුරටත් සංකල්ප නො වේ. ඒවායේ ස්වෛරීත්වය පහ වී ඇත. මේ අනුව සාහිත්‍යයෙහි එන දාර්ශනික ප්‍රවාද සාංකල්පික නො වේ. ඒවායින් චරිත අනාවරණය කෙරේ. සංකල්පවල හා අන්තඃකරණවල මිශ්‍රණයන් වුවත් සමස්තයක් වශයෙන් ගත් විට විද්‍යාව ද කලාව ද යන්න රඳා පවතින්නේ ඒවායේ කතුවරුන් විසින් අපේක්ෂිත සමස්ත ප්‍රතික්‍රියාවේ වෙනස මත ය. සැබවින් ම නම් සෑම විද්‍යාත්මක කෘතියක් ම කලා කෘතියක් ද වේ. එය

එහි ගැබ් වන තර්කානුකූල ඥානය අප වෙත ලබා ගැනීම සඳහා නො ව චින්තා ප්‍රවාහයක ගුණ පිළිබඳ වාර්තාවක් ලෙස කියවිය හැකි හෙයිනි.

ක්‍රෝචේගේ අන්තඃකරණ න්‍යායත් එනයින් ම කලා න්‍යායත් පසු කාලයේ දී ඔහු අතින් ම වැදගත් වෙනස්කම්වලට භාජන විය. ඔහු ප්‍රධාන වෙනස්කම් දෙකක් සිදු කළේ ය. පළමු වැන්න නම් ඔහු කලාවේ "උදාන කාව්‍යාත්මක" ස්වභාවය සොයා ගැනීම යි. ඔහු මෙය ගෙන හැර දැක්වූයේ මෙසේ ය: කලාත්මක ප්‍රකාශනයක් යනු සැම විට ම සංකීර්ණයකි. එය සෑදී තිබෙන්නේ සංරචක ප්‍රකාශනවලිනි. ඒ සංරචක ප්‍රකාශන තනි තනි අන්තඃකරණයන්ට අනුරූප වේ. එහෙත් කලාත්මක ප්‍රකාශනයේ ඊට ම ආවේණික එකමුතුවක් ද ඇත. මේ එකමුතුව නිසා එය ඒකීය ප්‍රකාශනයක් බවට පත් වෙයි. එහෙයින් ම එම ඒකීය ප්‍රකාශනය තනි අන්තඃකරණයකට අනුරූප හෝ අනන්‍ය විය යුතු ය. මේ තනි අන්තඃකරණය සැම විට ම මනෝභාවයක් හෝ හැඟීමක් ය යි ක්‍රෝචේ පවසයි. "අන්තඃකරණයකට එකමුතුව ගෙන දෙන්නේ හැඟීම යි. සැබවින් ම අන්තඃකරණය හැඟීමක් නියෝජනය කරයි. එම අන්තඃකරණය දිස් වන්නේ හැඟීමක් තුළිනි." මෙනයින් සකල කලාව ම මනෝභාව ප්‍රකාශනයකි. එබඳු වූ ප්‍රකාශනයෙහි පරම සාරය වන්නේ උදාන කාව්‍යය හෙයින් ක්‍රෝචේ "උදාන කාව්‍යාත්මක" යන පදය සකල කලාවට ම ව්‍යාප්ත කරයි.

"මෙලෙස කලාත්මක අන්තඃකරණය යනු සැම විට ම උදාන කාව්‍යාත්මක අන්තඃකරණය යි. මේ දෙවැන්න පළමු වැන්නේ විශේෂණයක් හෝ නිර්වචනයක් නො ව පර්යාය පදයකි."

දෙවෙනි වෙනස මෙසේ වේ: සැම අන්තඃකරණයක් හා ප්‍රකාශනයක් ම තනි, සුවිශේෂ එකක් වන අතර රූපය අතින් එය විශ්වීය, සාමාන්‍ය වේ. කලාත්මක අන්තඃකරණය උදාන කාව්‍යාත්මක පමණක් නො ව විශ්වීය ද වෙයි. ක්‍රෝචේ පසුව ඇති කළ මේ වෙනස්කම් සවිස්තරව සලකා බැලීම මෙහි දී අවශ්‍ය නො වේ. ස්ථාවරව පවත්නේ ඔහු මුලින් ඉදිරිපත් කළ අදහස් හෙයිනි.

කලාව හා කලා විචාරය පිළිබඳව පවත්නා උපකල්පනයන්ට ක්‍රෝචේ පහර දෙයි. ඔහුගේ පහර දීම් අතරින් කිහිපයක් පමණක් මෙහි ගෙන හැර දක්වනු ලැබේ. සැම කලා කෘතියක් ම සංකේතයක් ය යි කීම වරදකැයි ඔහු තර්ක කරයි. සංකේතය යන්න අන්තඃකරණය - ප්‍රකාශනය යන්නට පර්යාය පදයක් ලෙස යොදනු ලැබේ නම් ඊට කම් නැත. එහෙත් එයින් අදහස් වන්නේ වාහනයක් වශයෙන් කලා කෘතියත් එයින් ගෙන එනු ලබන කිසියම් අර්ථයකුත් අතර වෙනසක් නම් එය නො මනා ය. එවිට එය අන්තඃකරණය ප්‍රකාශනයෙන් වෙන් කරයි. සාහිත්‍ය වර්ග හෙවත් විධි සම්බන්ධ න්‍යායෙහි මේ වරද මීටත් වඩා ප්‍රබල ලෙස ගැබ් වෙයි. කලා

කෘති නොයෙකුත් අංශ අතින් එකිනෙකට සමාන වේ. මේවා බලාත්කාරයෙන් තෝරා ගොඩවල්වලට වෙන් කළ හැකි ය. එහෙත් මේ ගොඩවල් සැබවින් ම එකිනෙකින් වෙනස් වර්ග නො වේ. ඒවා අතර පවත්නා සමානකම් පවුලක සාමාජිකයන් අතර පවත්නා සමානකම් බඳු වේ. පවුලක එකෙකු අනිකෙකුට සමාන වන්නේ නාසයේ හැඩයෙන් පමණි; තවෙකෙකු අන්‍යයෙකුට සමාන වන්නේ කන්වල හැඩයෙන් පමණි. මෙලෙස ඔවුන් අතර නොයෙකුත් සමානකම් ඇත. මේ අයුරින් ම එක්තරා අර්ථයකින් ශෝකාන්ත නාටක ද වීර කාව්‍ය ද ග්‍රාම කාව්‍ය ද ඇත. එහෙත් වරද පැන නගින්නේ මේ කොටස්වලට අයිති කලා කෘති විග්‍රහ කොට ඒවාට නීති පැනවීමට යාමෙනි.

ක්‍රෝචේගේ විග්‍රහයෙන් අවසානයේ දී සෞන්දර්යය පිළිබඳ නව න්‍යායක් හට ගනී. සෞන්දර්යය යනු හුදෙක් "සාර්ථක ප්‍රකාශනය යි; නැත හොත් අන් කිසිවක් නො ව ප්‍රකාශනය ම යි." සාර්ථක නො වන කල්හි ප්‍රකාශනය සිදු නො වන හෙයිනි. සෞන්දර්යයේ අංශක නැත. එහෙත් අසෞන්දර්යයේ අංශක ඇත. ඒවා හට ගන්නේ අප්‍රමාණවත් හෝ අසම්පූර්ණ ප්‍රකාශනයෙනි. සෞන්දර්යාත්මක දෝෂය යනු සැම විට ම ප්‍රකාශනය අසාර්ථක වීම යි. ප්‍රකාශනයට හසු නො වුණු කිසිවක් අන්තඃකරණයෙහි තිබිණැයි කිව නො හැකි ය. ප්‍රකාශිත නො වූ දෙය අන්තඃකරණයට සැබවින් ම ගෝචර නො වූ හෙයිනි. එහෙත් දළ සංවේදන හෝ අවිශද ධාරණා අන්තඃකරණ (= ප්‍රකාශන) බවට පත් වීමට ප්‍රයත්න දරයි. එසේ වුවත් ඒවා අන්තඃකරණ බවට පත් නො වන්ට පුළුවන.

එංගලන්තය තුළ ක්‍රෝචේගේ අනුගාමිකයා වූයේ ආර්. ජී. කොලිංවුඩ් ය. එහෙත් කොලිංවුඩ් හුදෙක් ක්‍රෝචේගේ අනුගාමිකයෙක් නො වේ. ආකුල ලෙස නොයෙකුත් වස්තු කලාව යනුවෙන් හඳුන්වන ලෝකයක කලාවේ විශේෂ ලක්ෂණ කවරේ දැයි සෙවීම ඔහුගේ ප්‍රයත්නය විය. ඔහු කලාවේ විශේෂ ලක්ෂණ ලෙස සැලකුවේ "පරිකල්පනාත්මක ප්‍රකාශනය යි." කලා කෘතියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී අවිශද මනෝභාවයක් සුවිශද බවට පත්ව ස්වයං ඥානය ලැබ ගනී. පළමුව අවිශද වූ මනෝභාවය නිර්මාණ කාර්යයේ දී සුවිශද වෙයි; තෙමේ ම තමා හඳුනා ගනී.

අන්තඃකරණය සම්බන්ධ අමුතු ම අදහසක් හෙන්රි බර්ග්සෝන් (1859-1941) විසින් ඉදිරිපත් කරන ලදි. මානසික තත්වයන් පිළිබඳ බර්ග්සෝන් කරන සාකච්ඡාවක දී සෞන්දර්යාත්මක වේදිත පිළිබඳ ප්‍රශ්නය පැන නගී. මේවා අතර සුවිශේෂ එකක් ලෙස ඔහු සලකන්නේ ලාලිත්‍යය පිළිබඳ වේදිතය යි. ඔහු මෙසේ පවසයි:

"කලාවේ අරමුණ නම් අපගේ පෞරුෂත්වයේ සක්‍රිය හෝ ප්‍රතිරෝධී බලවේගයන් නිදි ගන්වා අප පරිසමාප්ත ප්‍රතිචාරී තත්වයකට ගෙන ඒම

යි. මේ තත්වයේ දී අපි අපට ධ්වනිත කරනු ලබන අදහස් තේරුම් ගනිමු; ප්‍රකාශ කරනු ලබන වේදිතයට සහානුභූතිය දක්වමු. සෞන්දර්යය පිළිබඳ ඇති වන වේදිතය විශේෂිත වේදිතයක් නො වේ. එහෙත් අප විඳින සෑම වේදිතයක් ම එක් කොන්දේසියක් යටතේ සෞන්දර්යාත්මක ස්වභාවයක් අත් කර ගනී. එම කොන්දේසිය නම් එම වේදිතය ජනනය කොට නො ව ධ්වනිත කොට තිබීම යි.''

මෙහි ප්‍රකාශ කොට තිබෙන අදහස් බර්ග්සෝන් විසින් පසු කාලයේ දී ව්‍යාප්ත කරන ලදි. ඔහු එසේ කොට පොදුවේ කලාව පිළිබඳව කතා කරයි. ඔහු පළමු කොට අප අනුභූතිය ලබන සාමාන්‍ය ක්‍රමය විස්තර කරයි. මේ සාමාන්‍ය ක්‍රමයේ දී අප දේවල්වලට ප්‍රතිචාර දක්වන්නේ ඒවා තනි තනි දේවල් වසයෙන් ගෙන නො ව වර්ගවල සාමාජිකයන් වසයෙන් ගෙන ය. එහි දී අප දකින්නේ ඒ දේවල් ම නො ව ඒවාට අලවා තිබෙන නාම ලේබලය. ඔහු මේ අනුභූතිය වෙනත් අනුභූතියක් සමග විසඳා වෙනස පෙන්වයි. මේ දෙවනි අනුභූතියේ දී අපි දේවල් සමග හා අප ම සමගත් සමාන්තර ඒකීභාවයට පත් වෙමු. අපගේ සියලු ම අනුභූතීන් මේ දෙවනු කී ආකාරය ගනී නම් කලාවෙන් වැඩක් නැති වනු ඇත; එසේ නැත හොත් අප සියල්ලන් ම කලාකරුවන් වනු ඇත. එහෙත් මේ දෙවනු කී අත්දැකීම ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි; අපට අප ගැන ම අමතක වී ගිය අවස්ථාවක ය. එවිට ස්වභාව ධර්මය සමග අපි සම්පූර්ණයෙන් ම අනුකූලව ස්පන්දමාන වෙමු. කලා කෘති නිර්මාණය වන්නේ මෙවැනි අවස්ථාවල දී ය. එම කලා කෘති අපට ස්වභාව ධර්මය අනාවරණය කරයි.

''මෙලෙස චිත්‍ර කලාව හෝ වේවා මූර්ති කලාව හෝ වේවා කාව්‍යය හෝ වේවා සාහිත්‍යය හෝ වේවා කලාවෙහි උපයෝගිතාවාදී සංකේත, සම්මුතියෙන් හෝ සාමාජිකව හෝ පිළිගැනුණු සාමාන්‍ය දේවල්, කෙටියෙන් කිව හොත්, යථාර්ථය අපගෙන් මුවහ කරන සියල්ල ම පසෙකට අතු ගා දමා අපට යථාර්ථය මුණ ගැස්වීම විනා වෙනත් අරමුණක් නැත.''

යථාර්ථය විනිවිද දක්නා වූ මේ කලාත්මක ඥානනය පිළිබඳ සංකල්ප බර්ග්සෝන් තව දුරටත් විස්තර කරයි. මෙහි දී ඔහු අන්තඃකරණය පිළිබඳ තමාගේ න්‍යාය ගෙන හැර දක්වයි. අන්තඃකරණය යනු කෙනෙකු තෙමේ ම තමා කිසි යම් වස්තුවකට ගෝචර කර ගන්නා බුද්ධිමය සහානුභූතිය යි. කෙනෙකු එසේ කරන්නේ එම වස්තුව තුළ පවත්නා ප්‍රකාශ කළ නො හැකි අද්විතීය දෙය සමග තමා සම්පාත කර ගැනීම සඳහා ය. මේ අන්තඃකරණ විධිය සාංකල්පික විශ්ලේෂණයෙන් වෙන් කොට දක්වා ඇත. පළමු වැන්නෙහි සංකේත නැත. දෙවැන්නට සංකේත අවශ්‍ය වෙයි. මේ අදහස තව දුරටත් වර්ධනය කොට ඇත. එහි දී යථාර්ථය අවශ්‍යයෙන් ම වෙනස් වීමේ සන්තතියක් ලෙස විස්තර කෙරේ. මිනිසාගේ පරිණාමය

තුළ දී පැවැත්මේ උපකරණයක් ලෙස ඔහුගේ බුද්ධිය වර්ධනය විය. එය යථාර්ථය සමග ගනුදෙනු කිරීම සඳහා භාෂාව හා සංකේත විකාසනය කළේ ය . එම බුද්ධිය ජ්‍යාමිතික හෝ අවකාශමය පදවලින් සිතන්ට පටන් ගනී. ඒවා මගින් අවසාන ජීවමාන සන්තතිය ග්‍රහණය කළ නො හැකි ය. එහෙත් අන්තඃකරණයට තමාගේ විෂය ධ්‍යානනය කිරීමටත් එය අපරිමිත ලෙස විශාලනය කිරීමටත් පුළුවන. දැන් බර්ග්සෝන් අන්තඃකරණය යන්න නිර්වාචනය කරන්නේ නිෂ්කාම වූ ද ස්වයං-විඥානයෙන් යුක්ත වූ ද සහජාශයක් ලෙස ය. මේ අන්තඃකරණය යථාර්ථය විනිවිද එහි කේන්ද්‍රය කරා ගොස් අපට දාර්ශනික සත්‍යය දැකීමේ හැකියාව ගෙන දෙයි. කලාවේ මේ ඥානය ලබා දීමේ හැකියාව සහතික කරන්නේ මිනිසා තුළ පවත්නා සෞන්දර්යාත්මක මනෝ අංශය යි: නිදසුන් වශයෙන්, ජීවමාන වස්තුවක ආතතිය හෝ ගලා යාමේ ස්වභාවය චිත්‍රගත කිරීමට වක්‍රයක් අඳින කලාකරුවා තථ්‍ය චලනය අන්තඃකරණයෙන් දකී. ඔහු එසේ කරන්නේ වස්තුව සමග සහානුභූතිය දැක්වීමෙන් ද තමා වස්තුවලට ගෝචර වීමෙන් ද තමා ද වස්තුව ද අතර අවකාශය විසින් ඇති කරනු ලබන බාධකය අන්තඃකරණය මගින් බිඳ හෙළීමෙන් ද වේ. මෙලෙස කලාවේ කර්තව්‍යය වන්නේ අප යථාර්ථයට සමීප කිරීමේ මාර්ග සෙවීම යි. හුදු තර්කානුසාරී බුද්ධියට මේ යථාර්ථය කරා යා නො හැකි ය.

සන්තායන හා ඩේවි

ජෝර්ජ් සන්තායන (1863-1952)ගේ ප්‍රයත්නය වූයේ මිනිසාට පීඩාකාරී වූ පැවැත්මේ අවශ්‍යතාවෙන් ඔහු මුදා හැරීමේත් ජීවිතයේ කේන්ද්‍රීය දේවල් සඳහා මාවත විවර කිරීමේත් ක්‍රමයක් සොයා ගැනීම ය. මේ අර්ථයෙන් ඔහු මිනිසාට ජීවත් වන ආකාරය උගන්වන සදාචාරවාදියෙකි. මිනිසා මෙලොව උපදින්නේ තමාගේ අවශ්‍යතාවන් සහිතව ය. ලෝකය ඒවාට රුකුල් දෙයි; නැත හොත් අකුල් හෙළයි. මිනිසා ඒ සියල්ල සෑම මට්ටමේ දී ම සුසංවාදී කිරීමට උගත යුතු ය. ඒ සඳහා ඔහු තමාගේ ජීවිතයට උචිත ස්වභාවය හා ගුණය ගෙන දෙන පරිපූර්ණත්වයක් සාදා ගත යුතුය; ෆ්‍රැන්සිස්කානු පූජකයා, බෞද්ධ භික්ෂුව, ප්‍රජා අයිතිය සඳහා කැප වීමෙන් සටන් කරන්නා, චිත්‍රකරුවා හා කවියා යන මොවුන්ගේ වැනි කේන්ද්‍රීය සාධුත්වයක් සාදා දෙන පරිපූර්ණ ජීවිතයක් පිළිබඳ සැලසුමක් සකසා ගත යුතු ය. මේ සැලසුම තුළ සෞන්දර්යයේ කාර්යභාරය කවරේ දැයි ගවේෂණය කිරීම සන්තායනගේ කලා න්‍යායට තුඩු දෙයි.

සන්තායනට අනුව කලා අනුභූතිය යනු සුඛාස්වාදය යි. එය ඊට ම ආවේණික අගයකින් යුතු අනුභූතියකි. එය ම සාරධර්මයක් වේ. අනිකුත් සංවේදනයන් මෙන් ම මේ සුඛාස්වාදය ද මනස විසින් "දෙයක ගුණයක්"

බවට පරිවර්තනය කරනු ලැබිය හැකිය.

"අප දක්නා සෞන්දර්යය අන් මිනිසුන් ද දැකිය යුතු වෙතැයි අප කියතොත් අප එසේ කියන්නේ වර්ණය, අනුපාතය හෝ ප්‍රමාණය මෙන් එම සෞන්දර්යය ද වස්තුවේ ම තිබෙතැයි අප සිතන නිසා ය. අපගේ විනිශ්චය අපට දිස් වන්නේ හුදෙක් බාහිර පැවැත්මක, අපට පිටස්තරව පවත්නා සැබෑ විශිෂ්ටතාවක සංජානනය හා සොයා ගැනීම ලෙසිනි."

මෙලෙස අපි අප තුළ ඇති වන හැඟීම් ඒවාට තුඩු දුන් බාහිර වස්තුවලට ප්‍රක්ෂේපණය කරමු. මෙය මූලික වශයෙන් ම වැරදි ය යි සන්තායන කියයි. සෞන්දර්යය යනු සංජානනය තුළ පමණක් පැවතිය හැකි අගයකි. සංජානනය නො කරනු ලබන සෞන්දර්යයක් කිසි යම් දෙයක ඇතැයි කීම නො විඳිනු ලබන සුඛාස්වාදයක් ඇතැයි කීම වැනි විසුළුවකි. එහෙයින් ඔහු පහත දැක්වෙන සූත්‍රය ඉදිරිපත් කරයි: "සෞන්දර්යය යනු දෙයක ගුණය ලෙස සැලකෙන සුඛාස්වාදය යි" නැත හොත් "විෂයගත කරන ලද සුඛාස්වාදය යි"

අනතුරුව සන්තායන සෞන්දර්යයේ වර්ග හෝ කොන්දේසි තුනක් ගැන සාකච්ඡා කරයි: (1) ද්‍රව්‍යයේ සෞන්දර්යය (උදා: වර්ණවල හා නාදවල සුඛාස්වාදය); (2) රූපයේ සෞන්දර්යය (උදා: සමමිතියෙන් හා අනුපාතයෙන් ලැබෙන සුඛාස්වාදය); (3) ප්‍රකාශනයේ සෞන්දර්යය. කිසි යම් සංජානනයක් හා සම්බන්ධ වූ ඇතැම් හැඟීම්වල නිහඬ අනුනාද මතකයෙහි අවිශදව තැවරී සිටී. ඒවා අපගේ වර්තමාන ප්‍රතික්‍රියා වෙනස් කරමින් අපගේ වත්මන් අවධානයට යොමු වී තිබෙන මනෝරූපය රංජනය කරයි. මෙවිට ප්‍රකාශනය සිදු වේ. කිසි යම් සංජානනයකට සම්බන්ධ වූ හැඟීම් සම්පූර්ණයෙන් ම සවිඥානක නම්, වර්තමාන සංජානනය ඒවා පණ ගැන්වීම සඳහා යෙදෙන්නේ නම්, අපගේ චිත්තය සම්පූර්ණයෙන් ම ඒවා කෙරෙහි යොමු වන්නේ නම් ප්‍රකාශනය සිදු නො වේ. එහෙත් අතීත මනෝරූප මලානික වන්ට ඉඩ දෙනු. ඒවා හුදෙක් අප ඉදුරන්ට ගෝචර වන දර්ශනය වටා ලඹ දෙන ප්‍රභා මණ්ඩලයක් හා සන්තුෂ්ටි ව්‍යංග්‍යයක් ලෙස පමණක් පැවතීමට ඉඩ දෙනු. එවිට වර්තමාන සංජානනය ප්‍රකාශනාත්මක වෙයි.

"මෙලෙස සෑම ප්‍රකාශනයක ම අංග දෙකක් ඇත. පළමු වැන්න නම් සැබවින් ම ඉන්ද්‍රියගෝචර වන වස්තුව යි; එනම්, වචනය, ප්‍රතිරූපය හෝ ප්‍රකාශනාත්මක දෙය යි. දෙවැන්න නම් ධ්වනිත කෙරෙන වස්තුව, එනම්, එවිට පවත්නා සිතිවිල්ල, මනෝභාවය, සිතෙහි පුබුදු වන මනෝරූපය හෝ ප්‍රකාශිත දෙය යි."

තවත් වැදගත් සෞන්දර්ය විද්‍යාඥයෙක් නම් ජෝන් ඩේවි (1859-1952) ය. ඩේවි සෞන්දර්ය විද්‍යාව ගැන ලිවීම අරඹන විට ඔහු සැත්තෑ

විය පසු කොට සිටියේ ය. තම සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ මූලධර්ම ඔහු ඊට පෙර විස්තාරණය කොට තිබිණි. ඒවා අතර වැදගත් එකක් වූයේ අනුභූතිය යන්න යි. ඔහුට අනුව අනුභූතිය යනු ජීවියා හා පරිසරය අතර අන්තර් ක්‍රියාව ය; පරිසරය නැරඹීමෙන් ජීවියා තුළ ඇති වන ආත්මීය ප්‍රතිචාරය පමණක් නො ව ජීවියා හා පරිසරය අතර සමස්ත ක්‍රියාකාරීත්වය ම යි. ඔහුගේ වචනයෙන් කියත හොත් මිනිසාගේ "කිරීම" හා "ගෝචර වීම" යි. "කිරීම" යනු ඔහු බාහිර පරිසරයට දක්වන ප්‍රතිචාරය යි. "ගෝචර වීම" යනු එහි දී ඔහුට සිදු වන දෙය යි. සෞන්දර්යානුභූතිය යනු ද මීට වෙනස් දෙයක් නො වේ. එය පුද්ගලික වූ ද මානසික වූ ද දෙයක් නො වේ. සෑම අනුභූතියක ම ඊට ගෝචර වන ගුණය කෙරෙහි යොමු වන අවධානය එක්තරා දුරකට ඇත. අනුභූතින්ට බාහිර වස්තු ගෝචර වෙයි. ඒවායේ විෂය බාහිර වස්තු ය. සෑම විට ම අනුභූතියේ සෞන්දර්යාත්මක අංගයක් හෝ අදියරක් වෙයි. අපගේ සෞන්දර්යාත්මක අවධානයට යොමු වන ගුණ අප විසින් අපේ මනසින් වස්තුවලට ප්‍රක්ෂේප කරන ලද ඒවා නො වේ.

"අනුභූතිකව ගත් කල්හි දේවල් හෘදයංගම ද ඛේදජනක ද සුන්දර ද හාස්‍යජනක ද තැන්පත් ද සංක්ෂෝභ සහිත ද සුව සලසනසුලු ද කෝප ගන්වනසුලු ද වඳ ද සැර ද ශමනකාරී ද තේජස් වී ද බියකුරු ද වෙයි; ඒවා ක්ෂණිකව ම ද ඒවායේ පවත්නා ස්වභාවයෙන් ම ද ආවේණිකව ද එසේ වේ. සෞන්දර්යාත්මක ගුණ යනු අපගේ අනුභූතියට ගෝචර වන ස්වාභාවික තතුවල පවත්නා නො වරදින ලක්ෂණ ය. මේ ලක්ෂණ වර්ණ, නාද, ස්පර්ශ, රස හා ගන්ධ සමග එක ම තත්වය භජනය කරයි."

වත්මන්හි කලාව ජීවිතයෙන් වෙන් කොට ඇත. ජීවිතයෙන් වෙන් කෙරුණු කලාව කෞතුකාගාරවලට ද සංගීතශාලාවලට ද කොටු කර ඇත. මීට සමාන්තරව දර්ශනවාදය සමාජ අනුභූතිය තුළ පවත්නා කලාවේ ප්‍රභවයන්ගෙන් වෙන් කොට කලාව තේරුම් ගැනීමේ ප්‍රයත්නයක් දරන්නේ ය යි ඩේවි පවසයි: "කළ යුතු වන්නේ කලා කෘති නමැති විදග්ධ හා තීව්‍ර අනුභූති රූපත් අනුභූතිය ලෙස පොදුවේ පිළිගනු ලබන දෛනික සිදුවීම්, ක්‍රියා හා දුක් විඳීමුත් අතර අඛණ්ඩතාව යළි තහවුරු කිරීම යි."

ආදි ශිෂ්ටාචාර ද බටහිර ශිෂ්ටාචාරයේ මුල් අදියරවල් ද කලාව පිළිබඳව වඩාත් යුක්ති දෘෂ්ටියක් ඇති කර ගැනීමට වහල් වන ඉඟියක් සපයයි. මේ ශිෂ්ටාචාරයන්හි කලාව අතිකුත් සංස්කෘතික කටයුතු සමග ඉතා සමීපයෙන් බැඳී පැවතුණි; වන්දනාමානවල දී, දඩයමේ දී, වැපිරීමේ දී හා අස්වනු කැපීමේ දී ඇති වන අනුභූතියේ ගුණ වන උත්සව පැවැත්වීම හා අනුස්මරණ යන මේ සංස්කෘතික කටයුතු සමග කලාව සමීපව බැඳී පැවතුණි. සෞන්දර්යය තේරුම් ගැනීම සඳහා අප පටන් ගත යුත්තේ සෞන්දර්යයේ මේ පහළ ම මට්ටම්වලිනි. මේ පහළ ම මට්ටම් නම් ජීවමාන

සත්වයා ස්වභාව ධර්මය සමග ඇති කර ගන්නා අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වය යි. අනුභූතියේ සාමාන්‍ය ලක්ෂණ ගැන ඩේවි කළ විස්තරය දැන් සුපතළ ය: "සෑුජු අනුභූතිය හට ගන්නේ මිනිසා හා ස්වභාව ධර්මය අතර අන්තර් ක්‍රියාවෙනි. මේ අන්තර් ක්‍රියාවේ දී මානව ශක්තිය රැස් වෙයි; මුදා හැරෙයි; බාධා කෙරෙයි; පරාජය කෙරෙයි; ජය ගනී; අවශ්‍යතාව හා අවශ්‍යතාව සැපිරීමේ රිද්මයානුකූල ආඝාත ද ක්‍රියා කිරීමේ හා ක්‍රියා කිරීම වැළැක්වීමේ ස්පන්දන ද ඇති වේ."

අනුභූතියේ දී ජීවිතය හා පරිසරය අතර ඒකාබද්ධතාව බිඳෙන අවස්ථා ඇත. එබඳු සැබෑ බිඳීමක හෝ ප්‍රත්‍යාසන්න බිඳීමක සලකුණ නම් මනෝභාවය යි. එබඳු අවස්ථාවල දී තත්වය ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමත් සමතුලිතතාව යළි පිහිටුවීමත් සඳහා මිනිසාගේ දැනුවත් බුද්ධි මෙහෙයුම සිදු කෙරේ. විඥ්ඥාණය හේතු හා ඵල ද පෙර සිදුවීම් හා ඒවායේ ප්‍රතිඵල ද සටහන් කර ගනිමින් එකක් ඇති වන ලෙස අනික හැසිරවීම මගින් ඒවා මාර්ග හා ඵල සබඳතා බවට පරිවර්තනය කරයි. වස්තු උපකරණ බවට පත් වෙයි. "අපේක්ෂිත ඵලය උපදවා ගැනීමත් සමග ධ්‍යානනයේ විෂය වස්තුවල අර්ථය ලෙස එම වස්තුවලට ඒකාබද්ධ කරනු ලැබේ." ඉහත අවසාන වාක්‍යය පැහැදිලි නැත. එමෙන් ම එය ඉතා මත් වැදගත් වාක්‍යයක් ද වෙයි. ඊට හේතුව අර්ථය පිළිබඳ ඩේවිගේ සංකල්පය ඔහුගේ සෞන්දර්යවාදය තුළ කේන්ද්‍රීය කාර්යභාරයක් ඉටු කිරීම යි.

අර්ථය පිළිබඳව ඔහු කරන අනිකුත් ප්‍රකාශ ද එසේ ම ගූඪ ය: "ආවේණික අර්ථ තමා තුළට ඇද ගැනීම සඳහා ක්ෂණික ඉන්ද්‍රියානුභූතියට පවත්නා හැකියාව අසීමිත ය." ඩේවිගේ මූලික අදහස පහත දැක්වෙන පරිදි ය යි ගත හැකි ය: අනතුරකට ගෝචර වූ පුරුෂයෙකු ගලක් අතින් ගෙන එය ආයුධයක් සේ පරිහරණය කරන්ට පුළුවන. ඊට පසුව ඔහු පිළිසඳර කතාවේ දී අන්‍යයන්ට පෙන්වීම සඳහා එය ලේබලයක් අලවා තබා ගන්ට පුළුවන. එය ඔහුට එම අනතුරින් වාසනාවන්ත ලෙස ගැළවීම සිහි ගන්වනු ඇත. ඩේවි "සංඝටනය" යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ මෙය යි. එහෙත් එම ගලෙහි ඇතැම් ලක්ෂණ, හැඩයක්, පෙනුමක් හා බරක් ඇතැයි ද ඒවා කෙළින් ම දෘෂ්ටිගෝචර වෙතැයි ද එහෙයින් ම එය අතින් ලෙහෙසියෙන් හැසිරවිය හැකි, වීසි කළ හැකි, විනාශය සඳහා පාවිච්චි කළ හැකි ද්‍රව්‍යයක් ලෙස පෙනී යතැයි ද සිතන්න. එවිට එහි අර්ථය, එනම්, එහි ආයුධත්වය එතුළ ම ආවේණික වී ඇත. අප එබඳු ආවේණික අර්ථවලින් යුත් මෙවලම් භාවිත කරන විට එසේ භාවිත කරන මෙවලමේ කාර්යය හඳුනා ගැනීමත් එහි ක්ෂණික ගුණ වින්දනය කිරීමත් ඒකාබද්ධ වන විට අනුභූතිය වඩාත්

ඒකාබද්ධ ද වඩාත් කලාවට සමීප ද වේ. "ජීවමාන සත්වයාගේ ලක්ෂණ වන ඉන්ද්‍රියයේ, අවශ්‍යතාවේ හා ආවේගයේ එකමුතුව අර්ථ මට්ටමේ දී දැනුවත්ව යළි පිහිටුවීමේ හැකියාව මිනිසාට ඇති බවට සංයුක්ත සාධකය නම් කලාව යි."

ආවේණික අර්ථ බුද්ධිමය විශ්ලේෂණය සඳහා වෙන් කොට තිබෙන මාර්ග හා අරමුණු අනුභූතිය තුළ ඒකාබද්ධ කරයි. අපට අනුභූති පමණක් නො ව ඇතැම් විට "අනුභූතියක්" ද ඇත. මේ දෙවැන්නෙන් ඩේවි අදහස් කරන්නේ ලිහිල්ව ගලා ගෙන යන පොදු අනුභූතියෙන් වෙන් කර ගත් එක් සමස්ත අනුභූතියකි. මේ සංකල්පය ඩේවිගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාවට පාදක වේ. එමෙන් ම ඔහු **එක්, තනි** අනුභූතියක් උපදවන අනුභූතියේ ලක්ෂණ මෙලෙස ගෙන හැර දක්වයි: (1) **පරිපූර්ණත්වය**. "අනුභූතියට ගෝචර වන දෙය එහි සම්පූර්ණ ගමන් මගේ ගොස් පරිපූර්ණත්වයට පත් වන විට අපි **එක්, තනි** අනුභූතියක් ලබමු." අපට එක්, තනි ප්‍රහේලිකාවක් මතු වේ: අපි එම ප්‍රහේලිකාව විසඳමු. එවිට ජීවිතයේ එම පුරුක ඉවර ය. එහි එල්ලා වැටෙන නූල් පොටවල් නැත. (2) **අභ්‍යන්තර ජවය**. පරිපූර්ණත්වය සඳහා වූ තමාගේ ම ආවේගයෙන් අනුභූතිය පෙරට ඇදෙයි; බාහිර බලවේග මගින් තල්ලු කරනු නො ලැබේ. (3) **අඛණ්ඩත්වය**. එක් කොටසක් ඊළඟ කොටස කරා අඛණ්ඩව ගලා යයි. එහි මූට්ටු නො පෙනේ; නො පිරුණු හිස් තැන් නැත. මේ අඛණ්ඩත්වය ගෙන දෙනු ලබන්නේ සංජානනය තුළ අරමුණු හා මාර්ග ඒකාබද්ධ වීම විසිනි.(4) **විශදත්වය**. මෙයින් අදහස් කෙරෙන්නේ හුදෙක් අක්‍රමිකව අනුභූතිය ගලා යෑම නො වේ. කොටස්වල ස්ව-අනන්‍යතාව නැති නො වේ. (5) **රාශිභූතත්වය**. මෙයින් අදහස් කෙරෙන්නේ තීව්‍රත්වය හා වැදගත්කම වර්ධනය වීම යි. සන්තතියක පරිපූර්ණත්වය ලෙස දැනෙන අවසානයක් කරා ඒකීභූත වී සංරක්ෂණය වී ගමන් කරන අර්ථයක් පිළිබඳ හැඟීමක් ඇති වෙයි. (6) **ප්‍රමුඛ ගුණය**. අත්දැකීමක එකමුතුව ඇති කරනු ලබන්නේ අත්දැකීමේ සංරචක කොටස්වල විවිධත්වය නො තකා සමස්තානුභූතිය පුරා ව්‍යාප්ත වන තනි ගුණයක් විසිනි. මේ ගුණය නම් මනෝභාවය යි ඩේවි ඇතැම් විට පවසයි. "ගාමක බලය හා ශක්තිකාරක බලය නම් මනෝභාවය යි." එහෙත් ඔහු මෙසේ ද කියා ඇත: "අනුභූතිය මනෝභාවාත්මක වේ. එහෙත් එතුළ මනෝභාව නමැති වෙන් වෙන් දේ නැත." "වැදගත් මනෝභාව යනු සංකීර්ණ අනුභූතියක ගුණ ය."

හිතකර කොන්දේසි යටතේ අනුභූතියක් වින්දනය කිරීම සඳහා සාමාන්‍ය ජීවිතය බොහෝ අවස්ථා සම්පාදනය කර දෙයි. අභ්‍යන්තර ආවේගයෙන් ම හට ගන්නා වූ ද සාර්ථක ලෙස කර නිමවනු ලබන්නා වූ ද ප්‍රායෝගික හා බුද්ධිමය කටයුතු මේ වර්ගයේ අනුභූති රටා වන අතර ඒවායෙහි ආවේණික වූත් වෙනත් දේ සඳහා උපකරණාත්මක වූත් අගයක්

ද ඇත. ඒවා සෞන්දර්යානුභූතියෙන් වෙනස් වන්නේ ඒවායේ නැති ලක්ෂණයක් සෞන්දර්යානුභූතියේ ඇති බැවිනි. එම ලක්ෂණය නම් ඉන්ද්‍රියගෝචර වන ගුණය කෙරෙහි දැක්වෙන මුඛ්‍ය අවධානය යි:

"කිසි යම් වස්තුවක් සුවිශේෂව හා මුඛ්‍ය ලෙස සෞන්දර්යාත්මක වන්නේත් සෞන්දර්ය සංජානනයට ආවේණික වූ ආස්වාදය ගෙන දෙන්නේත් අනුභූතියක් ය යි කිව හැකි ඕනෑ ම දෙයක් නිර්ණය කරන සාධක සංජානන මට්ටමෙන් උඩට එසවී වෙනත් අරමුණු සඳහා නො ව ඒවා ම සඳහා ප්‍රකාශයට පත් වූ කල්හි ය."

මීළඟට ඩේවි "ප්‍රකාශන ක්‍රියාව" හා "ප්‍රකාශක වස්තුව" යන මේවා විස්තර කරයි. පළමු කොට ප්‍රකාශන ක්‍රියාව යන්න සලකා බලමු. ප්‍රකාශ කිරීම යනු හුදෙක් මනෝභාව එළි දැක්වීම නො වේ. එය හුදෙක් මනෝභාව නිර්ගමනය කිරීමෙන් දෙවිධියකින් වෙනස් වෙයි. පළමුව, ප්‍රකාශනය කරනු ලබන්නේ කිසි යම් අරමුණක්, දැනුවත් අර්ථයක් සිත තබා ගෙන ය. දෙවනුව, ප්‍රකාශනයට මාධ්‍යයක් ඇත. මනෝභාවය මුදා හරිනු ලබන්නේ එම මාධ්‍යය හරහා වක්‍ර ලෙස ය. "ප්‍රකාශනය හා කලාව පවතින්නේ මාධ්‍ය ලෙස ද්‍රව්‍ය භාවිත කරන තන්හි පමණ ය." මෙහි සියුම් අදහස් දෙකක් ගැබ් වී ඇත. එකක් නම් මාධ්‍යය පිළිබඳ ඩේවිගේ සංකල්පය යි. ඔහුට අනුව ද්‍රව්‍යමය අංගයක් මාධ්‍යයක් බවට පත් වන්නේ සමස්තයක කොටසක් වන පරිදි කිසි යම් පටිපාටියකට අනුව අනික් ද්‍රව්‍ය සමග යොදනු ලැබූ කල්හි ය. අනික නම් ප්‍රකාශ කෙරෙන මනෝභාවයෙහි කාර්යභාරය පිළිබඳ ඔහුගේ න්‍යාය යි. සියලු ම කලාත්මක ප්‍රකාශනවල මනෝභාව ඇත. ඒවා තාවකාලිකව අවරෝධනය කොට එමගින් පාලනයට යටත් කොට ඇත. එහෙයින් එම මනෝභාවයට ද්‍රව්‍යය (කිරිගරුඩය) කපා ඔප දැමීම හරහා හැඩ ගැසී ප්‍රකාශයට පත් විය හැකි ය. මාධ්‍යය ක්‍රියාත්මක කෙරෙන කල්හි හා පරිවර්තනය කෙරෙන කල්හි මනෝභාවය ද පරිවර්තනය වෙයි. එහෙයින් අවසානයේ දී එළි දකින්නේ ආරම්භයේ දී පැවති මනෝභාවය නො වේ. ප්‍රකාශන සන්තතිය ආරම්භ කිරීම සඳහා ආරම්භක මනෝභාවයක් අවශ්‍ය වුවත් අවසානයේ දී ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ එය නො වේ. කලාත්මක නිෂ්පාදනයෙහි "වැදගත් අන්තර්ගතය" වන්නේ එය නො වේ. උදාහරණ වසයෙන්, කේන්ති ගිය පුරුෂයෙක් තම කාමරය අස් කොට පිළියෙළ කිරීමට පටන් ගනී. ඔහු එසේ කරන්නේ තමා තුළ ඇති වූ කෝපය නමැති මනෝභාවය බැහැර කිරීම සඳහා ය. ඔහු කරන දේ මගින් ඔහුගේ මුල් කෝපය පටිපාටිගත වී ශමනය වෙයි. ඇහිරී පිළියෙළ වූ කාමරය ඔහුට පිළිබිඹු කරන්නේ ඔහු තුළ ඇති වූ වෙනස යි. මෙලෙස බාහිරීකරණය වූ ඔහුගේ මනෝභාවය සෞන්දර්යාත්මක ය.

කලා කෘතිය තුළ සැබවින් ම ප්‍රකාශිත වී තිබෙන්නේ කුමක් දැයි අපට කියන්නේ කලා කෘතිය ම හෙයින් ඩේවිගේ අවධානය යොමු වන්නේ ප්‍රකාශන ක්‍රියාවලියට නො ව එම ක්‍රියාවලියේ අවසාන නිෂ්පාදිතයට ය. ඔහු මෙහි ලා තම විමර්ශනය ආරම්භ කරන්නේ නිරූපණය යන්නෙහි අර්ථය කවරේ ද යන ප්‍රශ්නය ඇසීමෙනි. මීට හේතුව කිසි යම් දෙයක් ප්‍රකාශනාත්මක වන්නේ නම් එය කිසි යම් අර්ථයකින් නිරූපණාත්මක වීම යි. ඔහුට අනුව සකල කලාවෙහි ම ලෝකයට කිසි යම් යොමුවක් ඇත. යටත් පිරිසෙයින් චිත්‍රයෙහි තිබෙන වර්ණ සියලු ම වස්තුවල තිබෙන වර්ණ - ගුණය නිරූපණය කරයි. අර්ථ අත්දකිනු ලබන වස්තුවලට ම අයත් දේ ලෙස ඉඳුරා ම ඉන්ද්‍රියයන්ට ඉදිරිපත් වන විට ඒවා එම වස්තුවලට ආවේණික ය. මල් වත්තක "අර්ථය" මෙවැන්නකි. එහෙත් සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රකාශනයෙහි දී අතීත අනුභූතීන්ගෙන් උපුටා ගනු ලබන අර්ථ හා වටිනාකම් කලා කෘතිය තුළ ඉඳුරා ම ඉන්ද්‍රියයන්ට ගෝචර වන ගුණ සමග ඒකාබද්ධ වෙයි. චිත්‍රයේ රේඛා තමන් සමග වස්තුවල ලක්ෂණ ගෙන එයි. එහෙත් එම ලක්ෂණ එම රේඛා තුළ ම නිමග්න වී ඇත.

ඩේවි සෞන්දර්යානුභූතිය නිර්වචනය කරන්නේ පහත දැක්වෙන ආකාරයෙනි: සෞන්දර්යානුභූතියෙහි ආශාව හා චින්තාව නැත්තේ නො වේ. ඒවා අවියෝජනීය ලෙස සංජානනාත්මක අනුභූතියෙහි නිමග්න වී ඇත. සෞන්දර්යාත්මක අනුභූතිය බුද්ධිමය හා ප්‍රායෝගික අනුභූතීන්ගෙන් වෙනස් වන්නේ මෙනයිනි. සෞන්දර්යාත්මක අනුභූතියට ඕනෑ ම බුද්ධිමය හෝ මනෝභාවාත්මක මූලිකාංගයක් ස්වීකරණය කර ගත හැකි ය. එහෙත් ඒ එක කොන්දේසියක් යටතේ පමණි: ඒ සියල්ල කලා කෘතියේ ගුණය විසින් පාලනය කරනු ලැබිය යුතු ය.

සංඥාවේදීය සෞන්දර්ය විද්‍යාව

20 වන ශතවර්ෂයේ සෞන්දර්ය විද්‍යාඥයන්ගේ හා අන්‍යයන්ගේ මහත් ම අවධානය යොමු වූ ප්‍රශ්නය නම් අර්ථය යන්නෙහි අර්ථය කවරේ ද යන්න යි. එක් දෙයක් වෙනත් දෙයක් සඳහා සංඥාවක් හා සලකුණක් බවට පත් වන්නේ කෙසේ ද ? සංකේත තර්ක ශාස්ත්‍රය, වාග් විද්‍යාව, සිහින හා නියුරෝසීය හැසිරීම් විවරණ, කාව්‍ය විවරණය, සංස්කෘතික පුරාකතා විද්‍යාව, ආගමික සංකේතවාදය හා සන්නිවේදනය, දාර්ශනික විශ්ලේෂණය යන මේවා මේ ශතවර්ෂයෙහි භ්‍රමණය වූයේ මේ ප්‍රශ්නය වටා ය. මේ ප්‍රශ්නය පිළිබඳ විමර්ශනය අපි සංඥාවේදය යනුවෙන් හඳුන්වමු.

එක් දෙයකින් වෙනත් දෙයක් අර්ථවත් වේ ය යන්නෙහි අර්ථය කවරේ ද යන ගැටලුවට මේ සියවසෙහි පළමු කොට පිවිසුණාහු නම් සී. කේ. ඔග්ඩන් හා අයි. ඒ. රිචඩ්ස් ය. මේ කතුවරු භාෂාවෙන් කෙරෙන විවිධ

කාර්යයන් අතර පවත්නා වෙනස්කම් දුටහ. ඔවුන්ගේ විශේෂ අවධානයට යොමු වූයේ අභිධාන කාර්යය හා මනෝභාවාත්මක කාර්යය යන මේ කාර්ය දෙක යි. පළමු වැන්නෙහි දී වචනය එයින් කියවෙන වෙනත් දෙයක් සඳහා සංකේතයක් බවට පත් වෙයි. "මුරුංගා" යන වචනය ගසේ, කඩයේ හෝ කුස්සියේ තිබෙන මුරුංගාවල සංකේතයකි. දෙවැන්නෙහි දී එය කතා කරන තැනැත්තාගේ හෝ ලියන තැනැත්තාගේ හැඟීම්වල සංඥාවක් බවට පත් වෙයි. "මම ඕකගේ කැවුතු කනවා" යනු එය කියන තැනැත්තාගේ කෝපයේ සංඥාවකි. මේ භාෂා න්‍යාය සෞන්දර්ය විද්‍යාව කෙරෙහි බල පාන ආකාර දෙකක් දැන් සලකා බලමු.

පළමු වැන්න ඔග්ඩන් හා රිචඩ්ස් විසින් ම යෝජනා කරන ලදි. කාව්‍යය හා විද්‍යාත්මක ප්‍රකාශනය අතර බොහෝ කාලයක් තිස්සේ සොයනු ලැබූ වෙනස මෙහි දැක්වෙතැයි පෙනී ගියේ ය. විද්‍යාත්මක ප්‍රකාශනයෙහි සංකේතාත්මක භාෂා ව්‍යවහාරයත් කාව්‍යයෙහි මනෝභාවාත්මක භාෂා ව්‍යවහාරයත් යෙදෙන බව ඔවුහු කීහ. මේ වෙනස මූලික වශයෙන් වැදගත් ය යි සැලකුණු අතර එහි බලපෑම ඉතා ප්‍රබල විය. දෙවනුව, චාල්ස් එල්. ස්ටීවන්සන් වැනි ලියතුන් විසින් වර්ධනය කරන ලද මේ න්‍යායෙන් විචාරාත්මක විනිශ්චයන් සැබෑ හෝ බොරු හෝ නො ව හුදෙක් අනුමතිය හෝ අනනුමතිය ප්‍රකාශ කිරීම් යි යෝජනා කෙරිණ. සෞන්දර්යයේ සැබෑ ස්වභාවය කුමක් ද යනුවෙන් ඇති වන විවාද තුළ පිළිබිඹු වන්නේ භාෂාවේ කාර්යයන් අවුල් වීම් ය යි ඔග්ඩන් හා රිචඩ්ස් තර්ක කළහ. පොදුවේ සාකච්ඡාවේ දී "සෞන්දර්යය" වැනි පද යෙදෙන්නේ ඒවායේ මනෝභාවාත්මක අගය සඳහා ය. එහෙයින් යමක් සුන්දර ය යි කීමෙන් එය කියන්නාගේ මනෝභාව ප්‍රකාශයට පත් වෙයි. සෞන්දර්යාත්මක අගය පිළිබඳ මේ මනෝභාවාත්මක න්‍යාය විසි වන ශතවර්ෂයේ දාර්ශනික විවාදයන්හි කැපී පෙනුණි.

ඔග්ඩන් හා රිචඩ්ස් පළමු කොට ලියූ මීනිං ඔෆ් මීනිං යන කෘතිය පොදුවේ අර්ථය යනු කුමක් ද යන්නත් කාව්‍යයන් විද්‍යාත්මක ප්‍රකරණයන්ගෙන් වෙනස් වන්නේ කවර අර්ථයෙන් ද යන්නත් චිත්‍රකර්ම හා සංගීත රචනාවල අර්ථයක් පවතී ද යන්නත් පිළිබඳ චින්තනය ප්‍රබෝධ කළේ ය. සාහිත්‍යය පැහැදිලි කිරීම සම්බන්ධයෙන් මතු වන ගැටලු මෙතෙක් කෙරුණාට වඩා විශද ලෙසත් පළල් ලෙසත් සූත්‍රගත කෙරිණ. අප වචනමය හෝ වේවා දෘශ්‍යමය හෝ වේවා ශ්‍රව්‍යමය හෝ වේවා අර්ථයක් තේරුම් ගන්නා විට කුමක් සිදු වේ ද? නිරවද්‍ය තේරුම් ගැනීමේ නිර්ණායක කවරේ ද? රිචඩ්ස්ගේ පසු කාලීන කෘතිවල මූලික වශයෙන් විමර්ශනය කෙරෙන්නේ මේ ප්‍රශ්න ය. තවත් බොහෝ දර්ශනවාදීහු සාහිත්‍යයේ ද අන්‍ය කලාවල

ද අර්ථය කවරේ ද යන්න නන් අයුරින් විමර්ශනය කළාහු ය.

මේ අතර වෙනත් අංශයකින් කලා න්‍යායට හා නිර්මාණයට, විශේෂයෙන් ම සාහිත්‍ය න්‍යායට හා නිර්මාණයට ප්‍රබල බලපෑමක් ඇති විය. එනම්, මානව විද්‍යා ක්ෂේත්‍රයෙන් ය; විශේෂයෙන් ම පුරාකතා පිළිබඳව කෙරුණු විමර්ශනයන්ගෙන් ය. පුරාකතාවල සම්භවයත් ඒවා ශාන්තිකර්ම, ආගම, අභිචාර විධි, විද්‍යාව, කලාව හා සමාජ එකමුතුව යන මේ අනිකුත් සංස්කෘතික කටයුතුවලට දක්වන සබඳතාවත් බොහෝ කොට අධ්‍යයනය කෙරිණි. මේ අධ්‍යයනයන් කලාව තුළට ගලා ආ අයුරු සැකෙවින් සලකා බලමු.

19 වන ශතවර්ෂයේ පුරාකතාවේදීන් රැස් කළ කරුණු සම්භාරය 20 වන ශතවර්ෂයේ සාහිත්‍ය නිර්මාණයට විෂය විය. සංකේතාත්මක අගයෙන් යුතු පුරාකතාත්මක වස්තු හා සිද්ධි ටී. එස්. එලියට්ගේ කාව්‍යයට බල පෑ අයුරු සුපතළ ය. මෙහි ලා මහත් ම බලපෑම ගලා ආවේ ශ්‍රීමත් ජේම්ස් ජී. ෆ්‍රේසගේ ගෝල්ඩන් බවු නමැති දොළොස් වෙළුම් කෘතියෙනි. පුරාකතාවේදය සාහිත්‍ය න්‍යායට බල පෑවේ වක්‍ර ආකාරයකින් ය. එනම්, ෆ්‍රේසගේ කෘතියෙන් ආවේශිත වූ බ්‍රිතාන්‍යයේ ග්‍රීක-රෝමානු භාෂාශාස්ත්‍රවේදී වියතුන් පිරිසක් ග්‍රීක පුරාකතාවේ හා ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාටකයේ සම්භවය හදාරන්ට වූ කල්හි ය. මොවුනතර ජේන් එලන් හැරිසන් ද ගිල්බට් මරේ ද එෆ්. එම්. කෝන්ෆර්ඩ් ද ප්‍රමුඛ වෙති. ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාටකයට වස්තු වූ "පුරාකතාවලින් ශාන්තිකර්ම හට ගත්තා නො ව එම පුරාකතා ශාන්තිකර්මවලින් හෝ ශාන්තිකර්ම සමග එකට හට ගති; පුරාකතාව රඟ පා දක්වන ලද ශාන්තිකර්මයේ කථිත අංශය යි" යන හැරිසන්ගේ විප්ලවකාරී ප්‍රස්තුතය පෙරමුණට පැමිණියේ ය. පසුව ඇය පුරාණ මූර්තිධර කලාවල සම්භවය ද ගවේෂණය කළා ය. මීට පසු කාලයේ දී වෙනත් බොහෝ ලේඛකයන් විසින් ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාටකයේ සම්භවය තව දුරටත් ගවේෂණය කරන ලදි. ඔවුහු ශෝකාන්ත නාටක කෘති තුළ රැඳී පවත්නා එම සම්භවයේ සලකුණු විදහා දැක්වූහ.

සාහිත්‍යය හා පුරාකතාව අතර සම්බන්ධය තහවුරු කෙරුණු කල්හි එම සම්බන්ධය පළල් ලෙස ව්‍යාප්ත වන සැටි පෙනී ගියේ ය. නිදසුන් වසයෙන්, ශේක්ස්පියර්ගේ ශෝකාන්ත නාටකවල ශාන්තිකර්මාත්මක දෝංකාර පවතී ද, දුරාතීතයේ පුරාකතා වෙස් පෙරළුණු රූපයකින් එම නාට්‍ය තුළ ක්‍රියාත්මක වන්නේ ද යනාදි ප්‍රශ්න ඇසිය හැකි විය. මෙසේ විවර වූ ක්ෂේත්‍රය පසු දශකවල දී ඉතා සක්‍රිය ලෙස ගවේෂණය කරන ලදි. සකලවිධ ශ්‍රේෂ්ඨ සාහිත්‍යයෙහි පුරාකතාත්මක හා ශාන්තිකර්මාත්මක අංග ගැබ්ව ඇතැයි ද ඒවා සොයා ගැනීම පරිකල්පන ශක්තියෙන් යුතු විචාරකයාගේ කටයුත්ත ය යි ද යන උපකල්පනය බොහෝ සාහිත්‍ය

විචාරවලට පදනම් වී ඇත. අද දින බටහිර රටවල බොහෝ විචාරකයෝ සාහිත්‍ය විචාරයෙහි ලා මේ විධික්‍රමය පරිහරණය කරති.

මේ විචාර ක්‍රමයට කාල් ජී. යුං විසින් 1922 දී මහත් ජවයක් ගෙන දෙන ලදි. ඔහු "සාමූහික අවිඥානය" යන තමාගේ න්‍යාය සාහිත්‍යයට උපයෝග කළේ ය. සැබවින් ම "සංකේතාත්මක කලා කෘතියක" දක්නා ලැබෙන සංකල්පරූපවල ප්‍රභවය පවතින්නේ කතුවරයාගේ පුද්ගලික අවිඥානයෙහි නො ව අවිඥානික පුරාකතාවල ය යි ඔහු තර්ක කළේ ය. මේ පුරාකතාවල එන ආදි ම අන්තර්ගතය මානව සංහතියේ පොදු උරුමය ය යි ඔහු කී ය. සියලු ම සංස්කෘතිවලට අයත් පුරාකතාවල ද සිහිනවල හා සාහිත්‍ය නිර්මාණවල ද මේ ආදි ම සංකල්පරූප දිස් වෙයි. ඒවා අයත් වන්නේ පුද්ගලයන්ගේ හෝ ඒ සංස්කෘතිවල මනස්වලට නො ව ඒ සියල්ලට යටින් පවත්නා මහා අවිඥානික මනසට ය. ශ්‍රේෂ්ඨ සාහිත්‍යය අප කෙරෙහි ප්‍රබල මනෝභාවාත්මක බලයක් පවත්වන්නේ එතුළ මේ ආදි ම රටා දිස් වීම නිසා ය. එබඳු සාහිත්‍යය ආශ්‍රය කරන කල්හි අපට අතිවිශේෂ විමුක්තියක් කෙණෙහි ම දැනේ. අප මහා පරිවර්තනයකට හෝ දැවැන්ත බලයකට ගොදුරු වූ කලෙක මෙනි. ජීවිතයේ ගැඹුරුතම උල්පත් අපට විවෘත වූ බවක් හැඟෙයි.

පසු කාලයේ දී යුං මේ තේමාව තව දුරටත් වර්ධනය කළේ ය. ඔහු කලාව තුළ පුද්ගල අවිඥානය ප්‍රකාශ වේතැයි යන ෆ්රොයිඩ්ගේ න්‍යාය විවේචනය කළේ ය. මෙහි දී ඔහු පෙන්වා දුන් දෙයක් නම් කලා කෘතියක ගැබ් වන ආදි ම අන්තර්ගතය කාව්‍යාලංකාරයක් ප්‍රකාශ කරන බව යි. මෙය පුරාකතාවක ලක්ෂණයකි. හිරු හා රජු ද දරුවා හා දෙවියන් වහන්සේ ද අනන්‍ය කිරීම මීට නිදසුනකි. පුරාකතාවල අවිඥානික අර්ථ සාරයක් ඇත. එය සැබවින් ම සවිඥානයට ගෙන ආ නො හැකි ය. එය ලිහිල් බසින් විස්තර කළ නො හැකි ය. මේ විධික්‍රමය බොහෝ සාහිත්‍ය න්‍යායවාදීන් හා විචාරකයන් විසින් සවිස්තරව උපයෝග කරන ලදි.

භාෂාව පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල දර්ශනවාදයක්, මානව සංස්කෘතිය පිළිබඳ සාමාන්‍ය දර්ශනවාදයක් හෝ දාර්ශනික මානව විද්‍යාවක් හැඩ ගැස්වීමේ දැවැන්ත ම ප්‍රයත්නය දරන ලද්දේ අර්නස්ට් කැසිරර් (1877-1945) විසිනි. ආදි ම පුරාකතාව පිළිබඳව මානව විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය ද ගැඹුරු මනෝ විද්‍යාව හා මස්තිෂ්ක කායික විද්‍යාව ද භෞතීයවිද්‍යා හා ගණිතය ද විවිධ කලාවන් ද පිළිබඳ මහත් පාණ්ඩිත්‍යයකින් පිටුබල ලද කැසිරර් මානව සංස්කෘතියේ අනිකුත් අංශයන් හා සම්බන්ධ කොට කලාවන් දැකීමේ නව මගක් යෝජනා කළේ ය.

මනෝ විද්‍යාවෙන් හා මානව විද්‍යාවෙන් ලැබෙන සාක්ෂි පරීක්ෂා කළ කැසිරර් අප බාහිර ලෝකය පිළිබඳව කතා කිරීමටත් සිතීමටත්

පරිහරණය කරන භාෂාව හෙවත් සංකේත පද්ධතිය එම ලෝකය කුමක් වනු ඇද්දැයි බොහෝ වැදගත් ආකාරවලින් නිර්ණය කරන බව නිගමනය කළේ ය. මේ දැවැන්ත සංකේත පද්ධති හෙවත් සංකේතාත්මක රූප - පුරාකතා, භාෂාව, කලාව, විද්‍යාව, ආගම - යථාර්ථය අනුව හැඩ ගස්වා තිබෙනවා නො ව ඒවා යථාර්ථය හැඩ ගස්වයි. ඒවාට පිටු පසින් පවත්නා කිසි යම් ශුද්ධ යථාර්ථයක් කරා ළඟා වීමක් ගැන අපට කල්පනා කළ නො හැකි ය. ඒවා අධ්‍යාත්මයේ හෙවත් මනසේ නිර්මාණශීලිත්වයෙහි ප්‍රකාශන ය. එහෙයින් කලාව, ආගම හෝ විද්‍යාව සංකේතාත්මක රූපයක් ලෙස අධ්‍යයනය කරන කල්හි අප සොයා ගන්නේ පරම යථාර්ථය නො ව අපගේ ම මානව බලය යි.

භාෂාව හා පුරාකතාව දෙකක් නො ව එකක් වසයෙන් ආරම්භ වූ බව කැසිරර පවසයි. මුල දී ඒවා පැවතුණේ එකකින් අනික වෙන් කළ නො හැකි සේ එකට බද්ධව ය. එම ඒකාබද්ධතාවෙන් මතු වූ ඒවා අනුක්‍රමයෙන් එකිනෙකින් ස්වාධීන අංග ලෙස විකාසනය විය. ඒ දෙක ම හට ගන්නේ සංකේතාත්මක සූත්‍රකරණය සඳහා මිනිසාට පවතින එක ම ආවේගයෙනි. සරල ඉන්ද්‍රියානුභූතිය සංකේන්ද්‍රණය කිරීමක් හා තීව්‍ර කිරීමක් එම සූත්‍රකරණයට ඇතුළු වෙයි. ආදි මිනිසා මේ අදියරේ දී තමාගේ ලෝකය ග්‍රහණය කරන්නේ රූපකාත්මක චින්තනය මගිනි. මෙලෙස ලබන අවබෝධය න්‍යායික චින්තනයට පටහැණි ය. තම සංකේතාත්මක රූප මගින් තැනුණු ඔහුගේ ලෝකය අපගේ ලෝකයට වඩා බොහෝ වෙනස් ය. පුරාකතාව ප්‍රථම කොට සංජානනය කරන්නේ වෛෂයිකව, සැබවින් ම පවත්නා ලක්ෂණ නො ව දෘශ්‍යමාන වන ලක්ෂණ ය. එහෙත් භාෂාවේ ආරම්භයේ පටන් ම එතුළ වෙනත් බලයක් ගැබ් වෙයි. එනම්, තර්ක බලය යි. එම බලය විද්‍යාව දෙසට ගමන් ගන්නා අතර පුරාකතාව කලාව බවට වර්ධනය වෙයි. කලාව ඉතා ම වෙනස් ආකාරයේ සංකේතයකි. පුරාකතාව නමැති තොටිල්ලෙන් නිදහස් වී ගන්නා තවත් බුද්ධිමය ක්ෂේත්‍රයක් ඇත. එහි දී වචනය තම මුල් නිර්මාණාත්මක බලය තමා තුළ රඳවා ගන්නා අතර එම බලය යළි යළිත් අලුත් කරයි. මේ නම් කාව්‍යයේ, වෙසෙසින් ම උදාන කාව්‍යයේ සෞන්දර්යාත්මකව විනිර්මුක්ත වූ ජීවය යි. "ශ්‍රේෂ්ඨතම කවීන් තුළින් අන්තර්දෘෂ්ටිය නමැති පුරාකතාත්මක බලය යළිත් එහි පූර්ණ තීව්‍රත්වයෙන් ද බාහිරීකරණය කිරීමේ බලයෙන් ද යුතුව පෙරට එයි." ලෝකය නරඹා එය ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ බලයක් ලෙස කලාව සැලකීම මෙහි දක්නා ලැබේ. විද්‍යාව, පුරාකතාව හා ආගම ද සමග කලාව මිනිසා හුදෙක් විශ්වයක නො ව සංකේතාත්මක විශ්වයක පිහිටුවන බව කැසිරර පවසයි. "අන් සියලු සංකේතාත්මක රූප මෙන් ම කලාව ද පිරිනිමි, දෙන ලද යථාර්ථයෙහි හුදු ප්‍රතිනිෂ්පාදිතයක් නො වේ. එය දේවල් හා මානව

ජීවිතය පිළිබඳ වෛෂයික දෘෂ්ටියකට තුඩු දෙන මාර්ගයන්ගෙන් එකකි. එය යථාර්ථයේ අනුකරණයක් නො ව යථාර්ථය සොයා ගැනීමකි. භාෂාව හා විද්‍යාව යථාර්ථය කෙටි කිරීමකි; කලාව යනු යථාර්ථය තීව්‍ර කිරීමකි; සංකල්ප මගින් නො ව අන්තඃකරණ මගින් යථාර්ථය ව්‍යාඛ්‍යා කිරීමකි. කලාව මානව අත්දැකීම ඉදි කර සංවිධානය කරයි." කලාව තුළ සොයා ගැනීම හා නිර්මාණය එකක් බවට පත් වී ඇතැයි කැසිර සිතන සෙයක් පෙනේ.

කැසිරගේ භාෂා දර්ශනවාදය දර්ශනවාදීන් දෙදෙනෙකු හරහා ඇමරිකාවෙහි පැතිර ගියේ ය. ඉන් පළමු වැන්නා විල්බ මාශල් අර්බන් ය. අර්බන් සංකේත හා සලකුණු අතර වෙනසක් ඇතැයි සලකයි. සලකුණු වෙනත් දෙයක් හඟවන අතර සංකේත හැඟීම් ප්‍රකාශ කරයි. ඊතලය කාර්යාලයට යන මග හඟවන සලකුණකි. සිරිපතුල හැඟීම් පවසන සංකේතයකි. එමෙන් ම ඔහු අන්තර්දෘෂ්ටික සංකේත වෙනත් සංකේතවලින් වෙනස් කොට සලකමින් සෞන්දර්යාත්මක සංකේත හෙවත් කලා කෘති අන්තර්දෘෂ්ටික සංකේත ගණයෙහි ලා සලකයි. සෞන්දර්යාත්මක සංකේතයෙහි අද්‍රව්‍යමය සංකේතයක් ඇත. එය ආස්වාදනීය වේ. එහි ආවිෂ්කරණාත්මක සත්‍යයක් ගම්‍ය වේ.

කැසිරගේ ආනුභාවයට හසු වූ අනික් දර්ශනවාදිනිය නම් සුසාන් කේ. ලැන ය. ලැන සංකේත වර්ග දෙකක් අතර වෙනස දක්වයි: 1) ඉන්ද්‍රියාභිමුඛ, (2) ව්‍යාඛ්‍යානාත්මක. මේවා පිහිට කොට ගෙන ඇය සංගීතයේ අර්ථය පිළිබඳ න්‍යායක් ඉදිරිපත් කොට පසුව මේ න්‍යාය අනික් කලාවන්ට ද ව්‍යාප්ත කළා ය.

ලැනගේ සංගීත න්‍යාය ඇරඹෙන්නේ හැන්ස්ලික් ද ගර්නි ද කැරොල් සී. ප්‍රැට් ද අන්‍යයන් ද කලින් සඳහන් කළ කරුණක් පිළිගැනීමෙනි: "අප සංගීතය යනුවෙන් හඳුන්වන නාද ව්‍යූහයෝ මානව වේදිතයන්ගේ රූපාකාරයන්ට සමීප තර්කානුකූල සාම්‍යයක් දක්වති." පොදුවේ වේදිතයන්ගේ රටාවන් ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ හැකියාව ඇති හෙයින් සංගීතය මනෝභාවාත්මක ජීවිතයේ නාදමය සාදෘශ්‍යයකි. මේ සාම්‍යය හේතු කොට ගෙන සංගීතය මානසික සන්තතියේ ඉන්ද්‍රියගෝචර සංකේතයක් වෙයි. එනම්, එය එම සන්තතියේ ම ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කිරීම මගින් එම ලක්ෂණ සංකේතවත් කරයි. මේ ලක්ෂණ වශයෙන් ලැන සඳහන් කරන්නේ වැවීම හා ගෙවීම, ගලා යෑම හා රැඳී සිටීම, ගැටුම හා ශමනය, වේගය, නැවතුම, ප්‍රබල උත්තේජනය, සන්සුන් බව, සියුම් ලෙස සක්‍රිය වීම හා සුපිනාකාරව පහව යෑම යන මේවා ය. ස්ථාවර වාච්‍යාර්ථයන්ගෙන් ද ව්‍යාකරණ නීතිවලින් ද විශ්ලේෂී ස්වභාවයෙන් ද යුතු භාෂාව නමැති ව්‍යාඛ්‍යානාත්මක සංකේතයට මානසික සන්තතියේ ස්වභාවය ඉඳුරා ම පිළිබිඹු කළ නො හැකි වුවත්

සංගීතය නමැති ඉන්ද්‍රියාභිමුඛ සංකේතයට එය කළ හැකි ය. එහෙත් සංගීතය අපරිසමාප්ත සංකේතයකි. ඊට හේතුව එහි ශබ්දකෝෂගත ස්ථාවර වාච්‍යාර්ථ නැති වීම යි. අපට ඕනෑ ම වේලාවක සංගීතයේ සියුම් නාදීය රූප තුළට ඒවාට උචිත ඕනෑ ම අර්ථයක් පිරවිය හැකි ය. මෙහි තේරුම වන්නේ සංගීතයේ තර්කානුකූල සංකල්පරූපය මගින් චිත්තගත කර ගත හැකි ඕනෑ ම දෙයක් ගැන අදහසක් එයින් ප්‍රකාශ විය හැකි බව යි. මෙලෙස සුපුරුදු අර්ථයෙන් සංගීතයෙහි "අර්ථයක්" නැත. එහෙත් එහි "ප්‍රබල අභිප්‍රායක්" ඇත. එය සැදුම් ලබන්නේ වේදිතය, ජීවිතය, චලනය හා මනෝභාව යන මේවායිනි. එය ප්‍රකාශනාත්මක ය යි කිව හැකි ය. එහෙත් එය ප්‍රකාශ කරන්නේ කිසිවෙකුගේ මනෝභාවයක් නො ව මනෝභාවය පිළිබඳ "අදහස" යි.

පසු කාලයෙහි ලැඟ කලාව පිළිබඳ මේ සාමාන්‍ය න්‍යාය අනිකුත් ප්‍රධාන කලාවන්ට ද උපයෝග කළ හැකි ආකාරය පෙන්වා දුන්නා ය. කවර මාධ්‍යයක පිහිටියත් සෑම කලා කෘතියක් ම "දෘශ්‍යමානයක්" හෝ "රූපාකාරයකි." එහෙත් එය කිසි ම සැබෑ දෙයක දෘශ්‍යමානයක් හෝ රූපාකාරයක් නො වේ. එය "මායා ක්ෂේත්‍රයක්" නිර්මාණය කරයි. මෙහි අර්ථය මැනවින් තේරුම් ගත යුතු ය. කලා කෘතිය යනු දේදුන්නක් වැනි දෙයකි; "එය හුදෙක් තථ්‍ය-සදෘශ (Virtual) වස්තුවකි." ඒ ඒ කලාවේ සාරභූත ස්වභාවය විශ්ලේෂණය කොට තිබෙන්නේ ඊට ආවේණික රූපාකාර ස්වභාවයට අනුකූලව ය: චිත්‍ර කලාව තථ්‍ය-සදෘශ අවකාශය, සංගීතය තථ්‍ය-සදෘශ කාලය ආදි වශයෙනි. කලාව යනු ඉන්ද්‍රියගෝචර සංකේතයකි යන මූලික අදහස ලැඟගේ සියලු කෘති තුළ රැඳී ඇත.

ලැඟගේ මුල් කෘතිය වූ ෆිලොසොෆි ඉන් අ නිව් කී (1939) පළ වීමට වර්ෂ කීපයකට පෙර චාල්ස් මොරිස් කලාව පිළිබඳ සංඥාවේදීය දෘෂ්ටියක් ප්‍රකාශ කොට තිබුණි. සෞන්දර්ය විද්‍යාවට පිවිසීමට පෙර මොරිස් තම සංඥාවේදයේ මූලික ලක්ෂණ තහවුරු කොට තිබුණි. සංඥාවක් යනු වෙනත් දෙයක් ගැන සැලකීමට අප පරිහරණය කරන ඕනෑ ම මාර්ගයකි. ඔහු කලා කෘතිය හඳුන්වන්නේ "සෞන්දර්යාත්මක සංඥාව" යනුවෙනි. එහි සුවිශේෂ ලක්ෂණ ඔහු විසින් ගවේෂණය කරන ලදි.

ඕනෑ ම සංඥා සන්තතියක කොටස් තුනක් ඇත: (1) සංඥා - වාහනය (භෞතික කලා කෘතිය), (2) එය සංඥාවක් ලෙස ගන්නා ව්‍යාඛ්‍යාකාරයා (කලා වින්දකයා), (3) සංඥාවේ අභිප්‍රේතය; එනම්, කිසි යම් දෙයක් ගැන සැලකීමට එයින් ව්‍යාඛ්‍යාකාරයා මෙහෙයැවෙන්නේ නම් එය (වලාකුළ, භූ දර්ශනය). සෑම විට ම අභිප්‍රේතාර්ථයක් ඇත. එහෙත් සෑම විට ම අභිධාර්ථයක් තිබීම අවශ්‍ය නැත. ඊට හේතුව අභිප්‍රේත දෙය නො පැවතිය හැක්කක් විය හැකි වීම යි. චිත්‍රයෙහි නිරූපිත වලාකුළ කවදා

චත් ගුවනේ හට ගත් වලාකුළක් නො විය හැකි ය. එහෙයින් ම චිත්‍රයේ අර්ථය සැබෑ වලාකුළක් නො විය හැකි ය. මේ අනුව ලක්ෂණ දෙකක සංකලනයක් හේතු කොට ගෙන "සෞන්දර්ය සංඥාව" අන් සියලු සංඥාවන්ගෙන් වෙන් කොට සලකා ඇත. පළමු කොට එය "මූර්තිමය සංඥාවකි." මොරිස් සංඥා වාහන වර්ග දෙකක් හඳුනා ගනී: (1) ප්‍රකාශ කරන අභිධාර්ථයට සමාන වන, එනම් ඊට සමාන ලක්ෂණ සහිත ඒවා, (2) ප්‍රකාශ කරන අභිධාර්ථයට සමාන නො වන ඒවා. මූර්තිමය සංඥාවක් යනු තමා තුළ තිබෙන ලක්ෂණ ම දරන ඕනෑ ම වස්තුවක් අභිධාවෙන් ප්‍රකාශ කරන්නකි. මොරිස්ට අනුව චිත්‍රයක කිසිවක් අභිප්‍රේත වන්නේ සමානත්වය නිසා ය. චිත්‍රය ඉතා විශද මූර්තිමය සංඥාවකි. එහෙත් කාව්‍යයක්, නර්තනයක් හෝ සංගීත රචනයක් ද මෙය ම කරයි. දෙවනුව සියලු ම මූර්තිමය සංකේත සෞන්දර්යාත්මක සංකේත නො වේ. නිදසුන් වශයෙන්, සිතියම් හෝ රූ සටහන් එසේ නො වේ. සෞන්දර්යාත්මක සංඥා වන්නේ මොරිස් "වටිනාකම් ලක්ෂණය" යනුවෙන් හඳුන්වන දෙය අභිප්‍රේත වන සංඥා ය. මෙයින් ඔහු අදහස් කරන්නේ කිසි යම් උනන්දුවකට සම්බන්ධ වූ ලක්ෂණයකි. එනම්, නීරස, උත්කෘෂ්ට, භයානක, පීඩාකාරී හා ප්‍රීතිමත් යනාදි ලක්ෂණවලින් සමන්විත ගුණ ය. මේ ගුණ ධ්වනිත කරන ලක්ෂණ සෞන්දර්ය සංඥා තුළ ඇත. වස්තුවෙන් අර්ථවත් වන හෝ අභිප්‍රේත වන දෙය එම වස්තුව විසින් අපගේ නිරීක්ෂණය සඳහා ඉදිරිපත් කෙරෙයි. වස්තුවේ අර්ථය හැඟෙන විට අප කිසි යම් ආකාරයකින් එයින් එපිටට ගමන් කළ බවක් අපට හැඟෙයි. එහෙත් එම වස්තුවේ ආස්වාදයට අවශ්‍ය සියල්ලක් ම එය තුළ ම ඇත. එහි අර්ථය අපට ග්‍රහණය වෙයි.

මොරිස්ගේ ද ලැඟගේ ද සෞන්දර්යවාදයන් නා නා නයින් වර්ධනය කරමින් බොහෝ සෞන්දර්යවේදීහු පසු කාලයෙහි විවිධ සියුම් සෞන්දර්යවාද නිපදවූහ.

ප්‍රපංච විද්‍යාව හා සාන්දෘෂ්ටිකවාදය

සමකාලීන චින්තා මාර්ග කීපයක් ම අප ඉහත පරිච්ඡේදවල දී වරින් වර දුටු ප්‍රවණතාවක් ඉතා මත් සියුම් ලෙස වර්ධනය කර ඇත. මේ ප්‍රවණතාව නම් කලා කෘතිය ස්වායත්ත හා ආවේණික වටිනාකමකින් යුත් සුවිශේෂ වස්තුවක් ලෙස සැලකීම යි. කලා කෘතිය තේරුම් ගත යුත්තේත් අගය කළ යුත්තේත් ඒ සඳහා ම ය. එහි ආවේණික ලක්ෂණ ඇත. එය අන්‍ය දේවලට හෝ එහි නිර්මාපකයාට හා නරඹන්නාට දක්වන සබඳතාවෙන් ස්වාධීන ය. මේ ප්‍රවණතාව විශේෂයෙන් ම ප්‍රකාශ කරන ලද්දේ "කලාව කලාව සඳහා ය" යන ව්‍යාපාරය විසිනි. සෞන්දර්ය වස්තුව එහි නිර්මාණයේ දී බල පැවැත්වූ හේතුන්ට හෝ එයින් ජනිත වන

මනෝභාවයන්ට හෝ සිදුවීමටත් විවේචනය කතුවරයාගේ චරිතාපදානයට හෝ වින්දකයාගේ ආත්ම චරිතාපදානයට සිදුවීමටත් දැරුණු ප්‍රයත්නයන්ට එරෙහිව බොහෝ සෞන්දර්යවේදීහු කැරලි ගැසූහ.

මෙහි ලා ප්‍රථම උද්ඝෝෂණය නැගුයේ හැන්ස්ලික් ය යි කිව හැකි ය. හැන්ස්ලික්ට අනුව සංගීතය ශ්‍රවණය කිරීම යනු නාද රටාවේ ම වෛෂයික ගුණයන්ට ප්‍රතිචාර දැක්වීම යි; සංගීතමය සෞන්දර්යයේ රහස සෙවිය යුත්තේ මෙහි විනා සංගීත රචකයාගේ මනස පරීක්ෂා කිරීමෙන් හෝ අපගේ ම මනෝභාව අන්තරාන්වේෂණය කිරීමෙන් හෝ නො වේ.

මූර්තිධර කලාවන්ගේ ස්වෛරීත්වය තහවුරු කිරීම සඳහා මීට සමාන තර්කයක් කොන්රඩ් ෆීඩ්ල විසින් ද ඉදිරිපත් කරන ලදි. ඔහුට අනුව චිත්‍රකරුවා දැක ඉදිරිපත් කරන රූපවල සෞන්දර්යාත්මක අගය රඳා පවතින්නේ ඒවායින් කියැවෙන සංකල්පවල හෝ දේවල නො වේ. ක්ලයිව් බෙල් හා රොජ ෆ්‍රයි පූර්වකල්පිතයන්ගෙන් තොරව ද නිරූපිත වස්තු විෂය කෙරෙහි ඇදී යාමෙන් තොරව ද චිත්‍රකර්ම නැරඹිය යුතු ය යි අවධාරණය කළහ. ''අර්ථාන්විත ආකෘතිය'' යන්න ප්‍රචලිත කරන ලද්දේ ඔවුන් විසිනි. ක්ලයිව් බෙල් මෙය යෝජනා කළේ සියලු ම යහපත් දෘශ්‍ය කලා කෘතිවල පොදු ආස්වාදනීය ගුණය හැඳින්වීම සඳහා නාමයක් ලෙසිනි. දළ වසයෙන් මෙයින් හැඳින්වෙන්නේ කලා කෘතියේ ආස්වාදනීය ගුණවල ප්‍රාණවත් හා ඒකාබද්ධ සංවිධානය යි. කලා කෘතියෙන් නිරූපිත දෙයට අවධානය යොමු නො කළ යුතු ය යි කියූ බෙල් කලා කෘතිය කෙරෙහි ම අවධානය රැඳවීම සඳහා මේ සංකල්පය පරිහරණය කළේ ය.

ජර්මනිය තුළ හයින්රික් වොල්ෆින් හා විල්හෙල්ම් වෝරිංග වැනි කලා ඉතිහාසඥයෝ කලා ඉතිහාසය කලා ශෛලිවල ඉතිහාසයක් ලෙස සැලකූහ. ඔවුන්ට අනුව මේ ශෛලි එකකින් අනිකක් විකාසනය වී එන්නේ වෙනත් සාමාජික හේතූන්ගෙන් එක්තරා දුරකට ස්වාධීනව ය.

සාහිත්‍යයේ ස්වාධීනත්වය තහවුරු කරනු සඳහා පළමු කොට කතා කළ කෙනෙක් නම් ඒ. සී. බ්‍රැඩ්ලි ය. මීට පසුව රුසියාවේ ද එංගලන්තයේ හා ඇමරිකාවේ ද වෙන වෙන ම ස්වාධීනව හට ගත් ව්‍යාපාර දෙකක් මේ අදහස ම ප්‍රචාරය කළේ ය. රුසියානු ''ආකෘතිවාදය'' 1915 හා 1916 අතර හට ගති. පීටර්ස්බර්ග් කණ්ඩායමේ විවිධ සාමාජිකයෝ කාව්‍යයේ නාද රටාව හදාළහ. ඔවුහු සාහිත්‍ය කෘතියක් යනු භාෂා ඛණ්ඩයකි යන අදහස දැරූහ. එය එහි කතුවරයාගෙන් ස්වාධීනව අධ්‍යයනය කළ හැකි ය. ඔවුහු භාෂාත්මක හා අභාෂාත්මක යන කලා දෙවර්ගය වෙන් කොට දැක්වූහ. ඔවුන්ට අනුව සාහිත්‍යය යථාර්ථය නිර්මාණාත්මකව විකෘත කරයි. එසේ කරන්නේ සාමාන්‍ය භාෂා ව්‍යවහාරයේ නීතිවලට පටහැනිව යාමෙන් හා පවත්නා රූපික සාහිත්‍ය සම්මුති වෙනස් කිරීමෙනි. සාහිත්‍ය කෘතියක

නව්‍යත්වය හා නිර්මාණශීලිත්වය පවත්නේ මේ ලක්ෂණ තුළ ය.

"නව විචාරකයෝ" යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නන්ගේ කේන්ද්‍රීය ප්‍රවාදය වූයේ ද සාහිත්‍ය කෘතිය ස්වයම්ප්‍රවර්තමාන හා ස්වයම්පෝෂිත, සංකීර්ණ හා ඒකාබද්ධ සමවේත සමස්තයක් ලෙස සැලකිය යුතු ය යන්න යි. මේ අදහසේ ප්‍රථම නිර්මාතෘ වූයේ අයි. ඒ. රිචඩ්ස් ය. ඔහුගේ **ප්‍රින්සිපල්ස් ඔෆ් ලිටරරි ක්‍රිටිසිස්ම්** (1924) හා **ප්‍රැක්ටිකල් ක්‍රිටිසිස්ම්** (1929) යන කෘතිවල මෙම අදහස විස්තාරණය කොට ඇත. පළමු කෘතියේ දී ඔහු සාහිත්‍යය පිළිබඳ නව මනෝවිද්‍යාවක් අවශ්‍ය ය යි කියමින් ඒ සඳහා රුචිකර යෝජනා ඉදිරිපත් කොට තිබුණි. එහෙත් දෙවනු කී කෘතිය කාව්‍යය වටහා ගැනීමේ හා වරදවා වටහා ගැනීමේ ගැබ් වන ක්‍රියා සන්තතීන් පිළිබඳ සියුම් ගවේෂණයක් විය. ඔහුගේ ශිෂ්‍ය විලියම් එම්ප්සන් 1930 දී කාව්‍යය පැහැදිලි කිරීමේ විධික්‍රමය අතිසූක්ෂ්මත්වයට පත් කළේ ය. කාව්‍යය කෙරෙහි මේ වෛෂයික ප්‍රවේශය "නව විචාරකයන්ගේ" කෘතිවල ද ප්‍රකට ලෙස දක්නා ලැබේ. දැන් මේ දෙපදයෙන් හැඳින්වෙන්නේ කාව්‍යයේ ගැබ් වන දෑ දැකීමට පාඨකයන්ට උපකාර කරන බැරෑරුම් විශ්ලේෂී විචාරකයන් ය. විලියම් කේ. විම්සැට් හා මොන්රෝ සී. බියඩ්ස්ලි යන දෙදෙනා ද කලා කෘතියේ ස්වාධීනත්වය අවධාරණය කළහ. ඔවුන්ට අනුව කලා කෘතිය එහි කතුවරයාගේ අභිප්‍රායෙන් හා වින්දකයාගේ ප්‍රතිචාරවලින් වෙන් කොට ස්වාධීනව ගත යුතු ය.

ජෙස්ටාල්ට් මනෝවිද්‍යාව විසින් මෙකී වෛෂයික සෞන්දර්ය ප්‍රවණතාවලට ප්‍රබල පිටුවහලක් සපයා දී ඇත. තව ද ඒවාට ප්‍රපංචවිද්‍යාව විසින් නව ශක්තියක් ලබා දී ඇත. ප්‍රපංචවිද්‍යාව ප්‍රචලිත කරන ලද්දේ එඩ්මන්ඩ් හුසල් විසිනි. ප්‍රපංචවිද්‍යාවේ දළ සාරාංශයක් පහත දැක්වේ:

චිත්තවෘත්තීන්ගේ ලක්ෂණය නම් බාහිර වස්තුවක් ආලම්බනය කොට, අරමුණක එල්බ ගෙන පැවතීම යි. මාගේ ප්‍රේමයත් ක්‍රෝධයත් කිසිවෙකුට ය. මම කිසිවෙකුට ප්‍රේම කරමි: ක්‍රෝධ කරමි. ආලම්බනභූත වන්නා වූ වස්තුවක් නැතිව චිත්තවෘත්තියක් හට නො ගනී. කරුණු මෙසේ හෙයින් චිත්තවෘත්තීන්ට විෂය හෙවත් ආලම්බනභූත වන වස්තූන්ගේ යථාතත්වය පරීක්ෂා කළ හැකිය. එසේ පරීක්ෂා කොට විස්තර කිරීම ප්‍රපංචවිද්‍යාව නමි.

සෞන්දර්යය හෝ නිදහස යන්නෙහි අර්ථය තම පරීක්ෂාව සඳහා තෝරා ගන්නා දාර්ශනිකයාගේ පරමාර්ථය තම චිත්තවෘත්තියට ගෝචර වූ හෝ ආලම්බන වූ වස්තුවේ යථාතත්වය ඉතා මත් නිරවුල් ලෙස වටහා ගෙන ඒ ගැන සියුම් විස්තරයක් කිරීම ය. සංස්කෘතිය මගින් සියලු වස්තූන් මත ආරෝපිත සංකල්ප, චින්තා, සිද්ධාන්ත, මතිමතාන්තර, උපකල්පන

ආදිය ඇත. ප්‍රපංච විද්‍යාඥයා ඇතුළු අප සැම දෙනා ම ව්‍යවහාරික පැවැත්මේ දී මේ වස්තූන් දෙස බලන්නේත් ඒවා පරිහරණය කරන්නේත් ඒවා මත ගොඩ නැගුණු එකී සංස්කෘතික තට්ටුව පිළිගෙන ය. වස්තු තත්වය හෙවත් ඇති තතු පරීක්ෂා කරන්නා වූ ප්‍රපංච විද්‍යාඥයා මේ සියල්ල පසෙක තැබිය යුතු යි. එසේ පසෙක තැබීම හුසල් හඳුන්වන්නේ "වරහන් තුළ දැමීම" හෙවත් පරීක්ෂණයට අදාළ නැති සේ අයින් කිරීම යනුවෙනි. මෙය ඉතා දුෂ්කර ක්‍රියාවකි. මේ කාර්යයේ එක් කොටසක් නම් චිත්තවෘත්තියට ගෝචර වන වස්තුවේ සැබෑ තතු සියුම් ලෙස හඳුනා ගැනීම හා ඒ මත සංස්කෘතිය මගින් ආරෝපිත රූපය හඳුනා ගෙන වෙන් කිරීම යි. වස්තුව සැබවින් පවතින්නක් ද නැද්ද යන ප්‍රශ්නය ද වරහන් තුළ දමනු ලැබේ. මෙහි පරමාර්ථය නම් සංස්කෘතිය මගින් ආරෝපිත රූපය ප්‍රපංච විද්‍යාඥයාගේ යථාතත්ව පරීක්ෂාව කෙරෙහි බල පැවැත්වීම වැළැක්වීම ය. එසේ කළ කල්හි වස්තුව සියලු බාහිර දෙයින් මිදී යථාතත්වයෙන් යුතුව චිත්තවෘත්තියට ගෝචර වෙයි.

ප්‍රපංච විද්‍යාව සෞන්දර්ය විද්‍යාවට බල පාන ආකාර දෙකක් ඇත. පළමු කොට, කලා කෘතිවල ප්‍රබෝධවත් බව, ශක්තිය, ශෝභනත්වය, උදාරත්වය යනාදි ගුණ මතු වී බබළයි. ඇතැම් විට පටු සෞන්දර්යානුභූතිය පිළිබඳ අනුභූතික විස්තරවලට මේවා වැද්ද ගනු නො ලැබේ. චිත්‍රයේ ඇතැම් ප්‍රදේශ රතු හෝ නිල් වසයෙන් ද ත්‍රිකෝණාකාර හෝ වක්‍රාකාර වසයෙන් ද විස්තර කිරීම එබඳු අවස්ථාවල සිරිතකි. චිත්‍රයේ ශක්තිය, උදාරත්වය, ප්‍රබෝධවත් බව, ශෝභනත්වය ආදි ඉහත කී ලක්ෂණ චිත්‍රයේ ලක්ෂණ නො ව චිත්‍රය නරඹන විට නරඹන්නාගේ සිත තුළ හට ගන්නා ලක්ෂණ ය යි බැහැර කරනු ලැබේ. එහෙත් ප්‍රපංච විද්‍යාව කලා කෘතියේ ගැබ් වන ලක්ෂණ පිළිබඳව කරන විස්තරයට මේවා ඇතුළත් කරයි. මේ ලක්ෂණ යනු කලා කෘතිය තුළ පෙනී යන්නා වූ ආකාරයන් හෙයිනි. දෙවනුව, කලා කෘතිය මෙලෙස නරඹන ප්‍රපංච විද්‍යාඥයාට ඵල ගෙන දෙයි. පූර්ව කල්පිතයන්ගෙන් තොරව විවෘත මනසකින් යුක්තව ව්‍යවහාරික හා න්‍යායික උනන්දුව යටපත් කොට ඉඳුරන්ට ගෝචර වන දෙය ධ්‍යානනය කරන ප්‍රපංච විද්‍යාඥයාගේ විස්තරය සකල සෞන්දර්යානුභූතියේ ම ලක්ෂණයක් බවට පත් වෙයි. එක්තරා දුරකට සෞන්දර්යානුභූතිය ලැබීම යනු ප්‍රපංච විද්‍යාත්මක විමර්ශනයක් කිරීම ය යි කිව හැකි ය. කලා කෘති ප්‍රපංච විද්‍යාඥයාගේ "වරහන් තුළ දැමීමේ" ක්‍රියාව පහසු කරවන වස්තු ලෙස විස්තර කළ හැකි ය. එම කලා කෘතිවල ඉන්ද්‍රියගෝචර වන ලක්ෂණ තුළ නිමග්න වන ඔහුට ඉතා මත් ආඪ්‍ය අත්දැකීමක් ලැබේ.

ප්‍රපංච විද්‍යාව ඉතා දක්ෂ ලෙස සෞන්දර්ය විද්‍යාවට උපයෝග කළ කෙනෙක් නම් පෝලන්ත දාර්ශනික රෝමන් ඉන්ගාඩින් ය. ඔහු ප්‍රයත්න

දරන්නේ කලා කෘති පිළිබඳ ප්‍රධාන ප්‍රශ්න දෙකකට පිළිතුරු දීමටත් එමගින් සාම්ප්‍රදායික සෞන්දර්ය ප්‍රශ්න විසඳීමටත් ය: (1) සාහිත්‍ය කෘතියේ පැවැත්මේ ස්වභාවය කුමක් ද? (2) පොදුවේ සාහිත්‍ය කෘතිවල සාරභූත ලක්ෂණ කවරේ ද ?

පළමු වැන්නට පිළිතුරු දීම සඳහා ඔහු ප්‍රපංච විද්‍යාවේ මූලික සංකල්පය පරිහරණය කරයි. කාව්‍යයක් යනු බොහෝ කලක් තුළ බොහෝ අවස්ථාවල බොහෝ දෙනා විසින් වරින් වර කියවනු ලබන්නකි. එහෙත් කාව්‍යය යනු මේ සුවිශේෂ කියවීම්වලින් වෙනස් වූවකි. එනමුත් ඒ අතර ම එය එම කියවීම්වලට සම්බන්ධ ද ඒවා මත රඳා පවත්නේ ද වේ. එමතු නො ව ඒ කිසි ම කියවීමකට එහි සියලු ලක්ෂණ ඇතුළත් නො වේ. ඇතැම් ඒවා වැරදි කියවීම් ද විය හැකි ය. කාව්‍යය යනු විවිධ කියවීම් විසින් අඩු වැඩි වශයෙන් ප්‍රමාණවත් ලෙස අභිප්‍රේත කරනු ලබන අභිප්‍රේය වස්තුව ලෙස තේරුම් ගත යුතු ය යි ඉන්ගාඩින් කියයි. එය සංඛ්‍යාවක් හෝ ශ්‍රිතයක් වැනි චෛතසික දෙයක් හෝ මුද්‍රිත පොතෙහි දක්නා ලැබෙන කඩදාසියෙහි කළ තීන්ත සලකුණු වැනි සැබෑ දෙයක් හෝ නො වේ.

ඉන්ගාඩින් දෙවෙනි ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු දෙන්නේ සාහිත්‍ය කෘතියක් යනු බහුවිධ ස්තර සහිත නිර්මාණයකි යනුවෙනි. සෑම සාහිත්‍ය කෘතියක ම ස්තර සතරක් ඇති බව ප්‍රපංච විද්‍යාත්මක විශ්ලේෂණයෙන් ප්‍රකට වෙයි. එමෙන් ම එම විශ්ලේෂණය මේ ස්තර සතර ඒකාබද්ධ වී කෘතියේ සමස්ත භාවය නිපදවන ආකාරය ද පෙන්වා දෙයි. පළමු ස්තරය නම් ශබ්දය යි. මෙහි ශබ්දය යනු කියවන විට නගන හඬ නො වේ; කෘතියේ දක්නා ලැබෙන නාද ව්‍යූහයන් හා ඒවායේ ගුණයන් ය. දෙවැන්න නම් අර්ථය යි. සාහිත්‍ය කෘතියේ මතුව එන රීතියේ සැහැල්ලු බව, සරලත්වය හා සංකීර්ණත්වය යන ගුණ ද මීට ඇතුළත් ය. තුන් වැන්න නම් කලා කෘතියෙහි දිස් වන වස්තු ය. එනම්, කාලය හා අවකාශය තුළ දිග හැරෙන කෘතියේ ලෝකය යි. මේ වස්තු හුදෙක් චෛතසික ය. ඒවා සැබෑ වස්තු නො වේ. නිදසුන් වශයෙන්, ප්‍රබන්ධ කථාවෙහි එන චරිතයෙහි සියලු ලක්ෂණ සැබෑ පුද්ගලයෙකුගේ ලක්ෂණ නො වේ. සතර වැන්න නම් "පටිපාටික අංශය" යි. තුන් වන ස්තරයේ දක්නට ලැබෙන පුද්ගලයන්, ස්ථාන හා දේවල් අතර සබඳතාවලින් කෘතියේ ඇතැම් "පර්යාලෝක" මතු වේ. මේවා පටිපාටික වන්නේ සෑම පාඨකයෙකු ම මේ පර්යාලෝකයන් පිරවිය යුතු හෙයිනි. එහෙත් කෘතිය පිළිබඳව ඔහු කරන ව්‍යාඛ්‍යානයට මග පෙන්වන්නේත් එහි නිවැරදි බව කෙතෙක් දුරට දැයි සීමා කරන්නේත් කෘතියේ ම ව්‍යූහය යි.

මේ සෑම ස්තරයක ම ඊට ම අයත් "සෞන්දර්ය වටිනාකම්-ගුණ" ඇත. එම ගුණයන් අතර උච්චතම ගුණය වනුයේ සමස්ත කෘතිය පුරා පැතිර පවත්නා උත්කෘෂ්ටතාව, අසෞන්දර්යය, ඛේදාත්මකත්වය, ශුද්ධත්වය

යනාදිය යි. කලා කෘතිය "සෞන්දර්යාත්මක වස්තුවකි." එතුළ සියලු ම සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකම් සුසංවාදයට පත් වී ඇති හෙයිනි. පසු කාලයේ දී ඔහු මෙම න්‍යාය අතිකුත් කලා මාධ්‍යයන්ට ද ව්‍යාප්ත කළේ ය.

තවත් වැදගත් ප්‍රපංච විද්‍යාත්මක සෞන්දර්යවාදියෙක් නම් මයිකල් ඩුෆ්රෙන් ය. ඔහු අනුභූතිය තුළට ඇතුළු වන කලා කෘතිය හෙවත් සෞන්දර්ය වස්තුවත් සෞන්දර්යාත්මක අනුභූතියත් සවිස්තරව විභාග කරයි. ඔහු සෞන්දර්ය වස්තුව ඉඳුරන් වෙත ඉදිරිපත් වන්නක් ය යි සලකා එහි සාමාන්‍ය ලක්ෂණ පරීක්ෂා කරයි. අපගේ ඉඳුරන්ට ගෝචර වන ස්වාභාවික වස්තු හා ප්‍රායෝගික වස්තු යනාදි වෙනත් වස්තූන් සමග සෞන්දර්ය වස්තුව විසංසන්දනය කරන විට මේ ලක්ෂණ තියුණුව දිස් වෙයි. සෞන්දර්ය වස්තුව කාලයෙන් හා අවකාශයෙන් යුතු සාමාන්‍ය ලෝකය තුළ දිස් වෙතත් එය සම්පූර්ණයෙන් ම සාමාන්‍ය ලෝකයට අයත් නො වේ. එය අවකාශයෙහි ඒ වටා පවත්නා අන්‍ය වස්තූන්ට වඩා වරප්‍රසාදිත ය. මෙලෙස චිත්‍රය කලා භවනෙහි බිත්තියෙහි මතු වී සිටී; පසුබිමට කිඳා නො බසී. එය නිර්මාණය හා විනාශ කරනු ලබන ඓතිහාසික වස්තුවක් වෙතත් ඒ බව නො තකා එහි අකාලික බවක් ඇත.

සෞන්දර්ය වස්තුවෙහි මීටත් වඩා ගැඹුරු වෙනසක් ඇතැයි ඩුෆ්රෙන් කියයි: එය ලෝකයක පවතිනු පමණක් නො ව එයට ම ලෝකයක් ඇත. එය ද්විත්ව ලෝකයකි. එහි නිරූපිත ලෝකය හෙවත් පුද්ගලයන්ගේ, ස්ථානවල හා දේවල ලෝකය ඇත. එහි ප්‍රකාශිත ලෝකයක් ද ඇත. එය විස්තර කිරීම වඩාත් දුෂ්කර ය. නවකතාවක හෝ චිත්‍රයක හෝ සංගීත රචනාවක හෝ ඊට ම සුවිශේෂ ගුණය හෝ ප්‍රාණය ඇත. ඊට ඒකාබද්ධ ස්වරූපයක් ගෙන දෙන්නේ එම ප්‍රාණය යි. එහි ද්විත්ව පැවතුම් ක්‍රමයක් ඇත. තෙමේ ම පැවැත්මත් තමා සඳහා ම පැවැත්මත් යන දෙක ම එහි ඇත. තෙමේ ම පැවැත්ම යනු එතුළ ඉදිරිපත් කෙරෙන වස්තු විඥානයේ වස්තු ලෙස පැවැත්ම යි. තමා සඳහා ම පැවැත්ම යනු එහි සැඟවී පවත්නා ගැඹුරත් නො ගෙවෙන ආධ්‍යාත්මයත් ඊට සුවිශේෂ සත්තාවක් ගෙන දීම යි. අප එය තේරුම් ගත යුත්තේ පුද්ගලයෙකු තේරුම් ගන්නා අයුරිනි. සෞන්දර්ය සංජානනය අන් සියලු සංජානන වර්ගයන්ගෙන් වෙනස් ය. රසිකයා සෞන්දර්ය වස්තුව තුළ නිමග්න වූ විට පමණක් ඔහුට එහි පවත්නා තමා සමග සාම්‍යයත් ආභ්‍යන්තරිකත්වයත් වැටහෙයි. ඩුෆ්රෙන්ට අනුව සෞන්දර්ය සංජානනයේ දී පරිකල්පනය හා අවබෝධය ඒකාබද්ධ වේ. මෙයින් හට ගන්නා ප්‍රතිචාරය මනෝභාවයක් නො ව ඥානයකි. එය ඥානයක් වන්නේ ලෝකයක් අනාවරණය කරන හෙයිනි. මනෝභාවයක් යනු දැනට ම පවත්නා ලෝකයට අප දක්වන ප්‍රතික්‍රියාවකි. අවසානයේ දී සෞන්දර්යාත්මක අනුභූතිය යනු සමස්ත ආත්මයෙන් හා ආත්මය තුළ

ගැබ් වන රාශිභූත අත්දැකීමෙන් යුක්තව සෞන්දර්ය වස්තුවට ප්‍රතිචාර දැක්වීමකි. සෞන්දර්ය වස්තුවේ ගැඹුර ආත්මයේ ගැඹුරට අමතයි.

පසු කාලයේ දී හුසල් "ජීවිත - ලෝකය" යන සංකල්පය නිපදවූයේ ය. එයින් ඔහු අදහස් කළේ සෑම මිනිසෙකු ම තම ජීවිතයේ දී විඳි අත්දැකීම්වල ඓක්‍යය යි. තවත් සමකාලීන ව්‍යාපාරයක් වූ සාන්දෘෂ්ටිකවාදය සමග ප්‍රපංච විද්‍යාව බද්ධ වූයේ මේ සංකල්පය හරහා ය. සාන්දෘෂ්ටිකවාදයේ හොඳ ම නියෝජිතයෝ නම් මාටින් හයිඩෙග හා ජීන් පෝල් සාත්‍ර ය. සාන්දෘෂ්ටිකවාදයට අනුව සෑම මිනිසෙක් ම අර්ථ රහිත ලෝකයක තනිව වසයි. එහි ඇති එක ම අර්ථය නම් එම පුද්ගලයාට තම පරම නිදහසින් එම ලෝකය තුළ තමාට ම නිර්මාණය කළ හැකි වන අර්ථය යි. ඔහු එම අර්ථය නිර්මාණය කරන්නේ තනන ලද සත්වයෙකු වසයෙන් නො ව නිරන්තරයෙන් ම තැනී ගෙන එන සත්වයෙකු වසයෙනි. මරණය හා විපත මේ මානුෂික තත්වයෙහි ආවේණිකව ගැබ්ව පවතී. සාන්දෘෂ්ටිකවාදියා ගැඹුරුතම සංකාවත් පරම පුද්ගලික වගකීම පිළිබඳ උත්තරීතම හැඟුමත් උපුටා ගන්නේ මෙයිනි. සාන්දෘෂ්ටිකවාදියාගේ අන්තර්දෘෂ්ටිය හා මානව දසාව පිළිබඳ දෘෂ්ටිය සාන්දෘෂ්ටිකවාදී සාහිත්‍යය තුළ පූර්ණ ලෙස ප්‍රකාශයට පත් වී ඇත. එහි මිනිසා නිරූපණය වන්නේ වධයට ආසන්න වූවෙකු හෝ ගැළවීමට මඟක් නැති අපායට වැටී සිටින්නෙකු හෝ නො දැන අපරාධයකට හසුව සිටින්නෙකු හෝ වසයෙනි. එහෙත් සාන්දෘෂ්ටිකවාදී සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් ගොඩ නැගීමට තැත් කරන ලද්දේ මෑතක දී ය.

හයිඩෙගට අනුව මිනිසාගේ සාරභූත තත්වය වන්නේ "ලෝකය තුළ පැවැත්ම" යි. ඔහුගේ භාෂාවට අනුව "පවතින්නේ" මිනිසා පමණි. මෙහි අර්ථය නම් මිනිසා පමණක් දෙයක් හෝ වස්තුවක් නො ව පුද්ගලයෙකු වන බව යි. ඔහුගේ පැවැත්ම හුදෙක් හැකියාවක් හෝ විභවයකි. ඔහුට පූර්වගාමී ස්වභාවයක් හෝ සාරයක් නැත. මිනිසා යනු ඔහුගේ පරිපූර්ණ පුද්ගලික නෛසර්ගික ක්‍රියාවෙන් හට ගන්නා තැනැත්තා ය. ඔහු දෛනික පුරුදුවලින් යුතු සත්වයෙකු වන විට හෝ බාහිර බලපෑම් යටතේ වසන විට හෝ යන්ත්‍රයක් බවට හෝ ආර්ථික ද්‍රව්‍යයක් බවට හෝ වියුක්තනයක් බවට හෝ පත් වීමට ඉඩ දෙන විට හෝ ඔහු ජීවත් වන්නේ අසත්‍ය ජීවිතයක ය. එහෙත් තමා ලෝකයට තල්ලු කොට දමා සිටින බවත් සෑම සාරධර්ම ම තමා මත රඳා පවත්නා බවත් පිළිගනිමින් ඔහු නිර්මාණය හා තමා ම තහවුරු කර ගැනීම තුළ තම නිදහස පරිහරණය කරන විට, තමාගේ සාන්දෘෂ්ටික භීතියට මුහුණ පා එය ජය ගැනීමට අදහස් කරන විට සත්‍ය ලෙස ජීවත් වෙයි. මෙවිට පැන නගින එක ම සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රශ්නය මෙය යි: කලාව තම ජීවිතය තුළ තම සත්‍යතාව සාක්ෂාත් කර ගැනීමට මිනිසාට කෙසේ වහල් වේ ද?

මේ ප්‍රශ්නයට ආතුරෝ බී. ෆැලිකෝ මෙසේ පිළිතුරු දී ඇත: කලා කෘතියක ප්‍රාථමික වන්නේ එය නෛසර්ගිකත්වයෙන් හට ගත් නිදහස් සාරයක් වීම යි. එය පරම නිදහස් ක්‍රියාව හෝ එවැනි ක්‍රියාවක ප්‍රතිඵලය යි. මෙලෙස කලා කෘතිය නිතර ම එහි නිර්මාපකයාට ගම්‍යාර්ථයෙන් සම්බන්ධ ය. කිසිවෙකු දියෙහි යන දණ්ඩක් ගෙනැවිත් තම මේසය මත තබා ගෙන සිටියත් එහි පුද්ගලිකත්වයේ මුද්‍රාව ඇත. එය පුද්ගලයෙකු විසින් තෝරා ගන්නා ලද්දක් වන හෙයිනි. කලාව පවතින්නේ සත්‍යය සඳහා නො ව සත්‍යත්වය සඳහා ය. එය පෙන්වා දෙන්නේ පැවැත්මට හැඟෙන ආකාරය හා පැවැත්ම තමා කුමක් දැයි හඟින ආකාරය යි. ජීවිතය ගෙන යෑම සඳහා සකස් කර ගන්නා ලද දේවලින් වෙනස්ව කලාව මේ සත්‍යත්වය පෙන්වා දෙයි. මෙලෙස මේ අර්ථයෙන් නිර්ව්‍යාජ වන තාක් දුරට සෑම කලා කෘතියක ම සාන්දෘෂ්ටික අර්ථයක් ඇත. එය අපගේ පැවැත්මේ ප්‍රමෝදය ද අපේක්ෂාභංගය ද අබිරහස ද අර්ථවත් බවේ අර්ථ රහිතත්වයේ හැකියාව ද පිළිබඳ පැහැදිලි දැක්මක් ඉදිරිපත් කරයි. එහෙයින් එහි ජීවිතය ගැන යථාතත්වය ගම්‍යමාන වෙයි. පැවැත්මට ප්‍රතිෂ්ඨා වන අරමුණු ඇති කර ගැනීමේ ආදි ම ක්‍රියාව පරිපූර්ණ කිරීමේ ගැඹුරු ප්‍රයත්නයක් එහි නියෝජනය වීම ඊට හේතුව යි. එයින් තෑත් කෙරෙන්නේ නිදහස්, ස්වයම්ප්‍රවර්තමාන හා ස්වයං යුක්තියුක්ත ක්‍රියාවක් පරිපූර්ණ කිරීමට ය. සැබෑ ජීවිතය මීට ඉඩ නො දේ. මේ අතර ම කලාව කෙතරම් අරුත්සුන් හෝ අරුත්පුන් වුවත් පැවැත්ම සප්‍රමාණ කිරීමේ ක්‍රමයක් පෙන්වා දෙයි; මෙලෙස ජීවිතය ම අර්ථපූර්ණ වූවක් බවට ද පත් කරයි; අවසානයේ ඇති විය හැකි නරුමවාදයෙන් හා නාස්තිකවාදයෙන් අප ගළවාලයි. එය එසේ කරන්නේ සියලු මිනිසුන් තුළ ම තිබෙන මූල නෛසර්ගිකත්වය අනාවරණය කිරීමෙන් හා වටිනාකම් නිර්මාණය කිරීමෙන් ජීවිතයට අර්ථයක් ගෙන දීමේ බලය නිරුපද්‍රැතව තිබෙන බව පෙන්වා දීමෙනි. මෙලෙස කලාව නෛසර්ගිකත්වය නවීකරණය කරයි; වේදිතයේ හා පරිකල්පනයේ උල්පත් නවීකරණය කරයි. අවසාන වශයෙන් එය මිනිසාට දෙන ශ්‍රේෂ්ඨතම ත්‍යාගයත් සත්‍ය පැවැත්මට කරන සංග්‍රහයත් එය යි. හයිඩෙගට අනුව කලා කෘතිය හුදු දේවල් වලින් ද ප්‍රයෝජනවත් වස්තුවලින් ද වෙනස් ය. එය ලෝකයක් ඉදි කිරීමෙන් පෘථිවිය ඉදිරිපත් කරයි. ලෝකය හා පෘථිවිය යන මේ සංකල්ප හයිඩෙගගේ දර්ශනවාදයෙහි පාරිභාෂික අර්ථ දරයි. ග්‍රීක දේවස්ථානයක් දෙවියෙකුගේ වාසයක් වෙයි; තම ඓතිහාසික වර්ධනයේ එක්තරා අදියරක දී ග්‍රීක මිනිසුන්ගේ ලෝක දෘෂ්ටිය ඉදිරිපත් කරයි. එය ඔවුන් දේවලට ගැන්වූ අර්ථ, ඔවුන්ගේ සංස්කෘතියේ අභියෝගය හා ප්‍රතිචාරය අනාවරණය කරයි; ආලෝකයට විවර කරයි. ලෝකයක් ඉදි කිරීම යනුවෙන් හයිඩෙග අදහස් කරන්නේ මෙය යි. ඒ අතර ම දෙව් මැඳුර

එය තනා තිබෙන ගල්වල දීප්තිය සූර්යාලෝකයෙහි දිදුලවයි; එයට පිටුබල වන ගල් සහිත පසේ බලය පෙන්වයි; විසංසන්දනය අපට කොළවල හා කුරුල්ලන්ගේ හැඩතල සියුම් කරයි. මේ අර්ථයෙන් එය පෘථිවිය ඉදිරිපත් කරයි. කලා කෘතිය සැම විට ම පවතින්නේ භෞතික මාධ්‍යයක බැවින් ඒ තුළ ද්‍රව්‍යය (ගල, සායම්, කථිත වචනය) ප්‍රකාශිත වෙයි. ස්වභාවයෙන් ම ඒවා ඉබේ ම ප්‍රකාශිත නො වේ.

මේ සාරභූත ලක්ෂණ දෙක කලා කෘතිය තුළ එකමුතුවකට පැමිණ ඇතත් ඒවා උනුන් සමග ගැටුමෙන් ද යුක්ත වෙයි. ඒ දෙක දෙපැත්තට අදී. ලෝකය පෘථිවිය අර්ථවත් භාවය නමැති ආලෝකය තුළට ගෙන ඒමටත් පෘථිවිය ලෝකය.තමා තුළට ම ඇද ගැනීමටත් තැත් කරයි. මේ ගැටුමේ සන්සිඳීම ගැටුමේ සම්පත්වය තුළ ම පවතී.

සත්‍යය අනාවරණය වන්නේ මේ ගැටුම තුළ දී ය. සත්‍යය යනු සැබවින් පවත්නා දෙය යි. කලාවේ කර්තව්‍යය නම් සැඟවුණු සත්තාව විදහා දැක්වීම යි. වැන්හොහ් ගොවියෙකුගේ ගෙවී ගිය සපත්තු කුට්ටමක් නිරූපණය කරන විට එතුළ අපි ගොවියාගේ වෙහෙසට පත් වූ ගමන ද ඔහු පෑගූ තෙත බිම ද සීත කාලයේ රළු මාර්ග ද දකිමු. එවිට එම කලා කෘතිය සැබවින් ම සපත්තු නම් කවරේ දැයි අපට කියා ඇත.

කලා කෘතියේ සෞන්දර්යය ද ඇත. සත්‍යය අනාවරණය වන්නේ සෞන්දර්යය හරහා ය. සෞන්දර්යය සත්‍යයේ ස්වයං ප්‍රාදුර්භූත වීමට අයත් වෙයි.

අනුභූතිවාදය

සමකාලීන දාර්ශනික අනුභූතිවාදයේ එක් ලක්ෂණයක් වන්නේ සාම්ප්‍රදායික දාර්ශනික ගැටලු විසඳීමට හැකි වන්නේ ඒවා හෝ ඒවායේ සංරචකයන් හෝ වර්ග දෙකකට වෙන් කිරීමෙන් ය යන අදහස යි. පළමු වර්ගය නම් අනුභූතික ගැටලු ය. ඒවා විසඳිය යුත්තේ අනුභූතික විද්‍යාවේ විධික්‍රමවලින් ය. දෙවන වර්ගය නම් තාර්කික ගැටලු ය. එනම්, සංකල්ප, පද හා විධික්‍රම පිළිබඳ ගැටලු ය. ඒවා විසඳිය යුත්තේ දාර්ශනික විශ්ලේෂණයේ විධික්‍රමයෙනි. අතීත දර්ශනවාදීන් සූත්‍රගත කොට සාකච්ඡා කළ දාර්ශනික ගැටලුවක අනුභූතික අංග මොනවා ද තාර්කික අංග මොනවා ද යනු පැහැදිලි නැත. එහෙයින් අනුභූතිවාදියා විසින් කළ යුතු මහත් වැඩ කොටසක් ඇත. මේ කොටස් දෙක වෙන් කළ කල්හි ඒවා පළමු කී ගැටලු වර්ගයට පිළිතුරු සෙවීම සඳහා මනෝවිද්‍යාඥයන්ට, මානව විද්‍යාඥයන්ට හා වෙනත් විශේෂඥයන්ට මඟ විවර වෙයි. ඉතිරි වර්ගය විසඳීමට දර්ශනවාදියා ඉදිරිපත් විය හැකි ය. අනුභූතිවාදියාගේ අපේක්ෂාව මෙය යි.

සෞන්දර්ය ගැටලු ද මේ අනුව තෝරා බේරා වෙන් කිරීම ඇරඹුණි. 20 වන ශතවර්ෂයේ චින්තනයෙහි දර්ශනවාදයේ ගැටලු වර්ග දෙකක් අතර වෙනස අවධාරණය කොට ඇත. සෞන්දර්ය ප්‍රශ්න ගැන විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය විද්‍යාත්මක සෞන්දර්ය විද්‍යාව යනුවෙන් ද කලාවන් ගැන අප කතා කරන ආකාරය සාකච්ඡා කිරීම විශ්ලේෂී සෞන්දර්ය විද්‍යාව යනුවෙන් ද පහසුව තකා මෙහි දී හඳුන්වමු.

සෞන්දර්ය විද්‍යාව අනුභූතික විද්‍යාවකි යන සංකල්පයට සැහෙන අතීතයක් ඇත. 18 වන ශතවර්ෂයේ බ්‍රිතාන්‍ය අනුභූතිවාදීන් ද 19 වන ශතවර්ෂයේ ප්‍රන්ස සමාජ විද්‍යාඥයන් ද ජෝන් ඩේවි වැන්නන් ද සෞන්දර්ය විද්‍යාව හැඳින්වූයේ අනුභූතික විද්‍යාවක් ලෙස ය. එහෙත් සෞන්දර්ය විද්‍යාව විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක් බවට පත් කිරීම සඳහා ක්‍රියා මාර්ගය සැකසූයේ මේ ශතවර්ෂයේ සෞන්දර්යවේදීන් ය. තෝමස් මන්රෝට අනුව අවශ්‍ය වී ඇත්තේ "සෞන්දර්ය විද්‍යාවට විද්‍යාත්මක, වර්ණනාත්මක, ස්වාභාවික ප්‍රවේශයකි. එය පළල් වශයෙන් සම්පරීක්ෂණාත්මක ද අනුභූතික ද විය යුතු ය. කලා විචාරය ද දර්ශනවාදය ද අන්තර්දෘෂ්ටීන් උපන්‍යාස ලෙස පරිහරණය කළ යුතු ය. එහෙත් එය තම වෛෂයික දත්ත උපුටා ගත යුත්තේ ප්‍රධාන ප්‍රභවයන් දෙකකිනි: කලාවේ ආකෘති හා ඉතිහාසය පිළිබඳ විශ්ලේෂණය ඉන් එකකි. කලා නිර්මාණය, ආස්වාදය හා ඉගැන්වීම පිළිබඳ මනෝවිද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය දෙවැන්න ය." මේ ක්‍රියා මාර්ගය මන්රෝ මෙසේ ප්‍රකාශ කළත් ඊට පෙර බොහෝ දෙනෙකු ම මෙය යෝජනා කොට තිබුණි. ඉහත උද්ධෘතයෙන් පෙනී යන පරිදි විද්‍යාත්මක සෞන්දර්යවේදියා තම වෛෂයික දත්ත තෝරා ගත යුත්තේ කලා ඉතිහාසඥයන්ගේ හා කලා විචාරකයන්ගේ අධ්‍යයනයන්ගෙනි. මේ ශතවර්ෂයෙහි එවැනි අධ්‍යයන බහුල වශයෙන් සිදු කෙරිණි.

කරුණු උපුටා ගත යුතු අනික් ප්‍රභවය නම් මනෝවිද්‍යාඥයන්ගේ අධ්‍යයන යි. මේ අධ්‍යයන ඇරඹෙන්නේ 19 වන ශතවර්ෂයේ ඩාවින්ගේ පරිණාමවාදයෙන් මතු වූ ප්‍රශ්නවලිනි. කලා කෘතිවලින් හෝ ආභරණවලින් හෝ අලංකාරවලින් හෝ ප්‍රමෝදයට පත් වීමේ ලක්ෂණය සෑම මිනිසුන් තුළ ම දිස් වේ. පරිණාමවාදයට අනුව මෙය කෙසේ විස්තර කළ හැක්කේ ද ? ඩාවින් මේ සෞන්දර්ය හැඟීම මිනිසුන්ට පමණක් නො ව පක්ෂීන් ආදි සතුන්ට ද පවත්නා දෙයක් බව පෙන්වීමට තැත් කළේ ය. එහෙත් ඇතැම් වර්ණ හා රටා ප්‍රීතිය ගෙන දෙන්නේ මන්ද යන්න ඩාවින් ගවේෂණය නො කළේ ය. එබඳු විශේෂ කැමැතිකම් මතු වන විට ඒවාට ස්වාභාවික වරණය තුළ කාර්යභාරයක් ඉටු කළ හැකි ය යනුවෙන් පමණක් ඔහු තර්ක කළේ ය:

"ගැහැනු සතුන්ට කිසි යම් ආකාරයකින් ඉතා මත් ආකර්ෂණීය වන හා සුන්දරතර වන පිරිමි සත්තු නිතර ඔවුන් සමග සංසර්ගයට පැමිණ එසේ නො වන පිරිමි සතුන්ට වඩා පැටවුන් උපද්දවති."

ඩාවින්ගේ අනුමානය ඒත්තු යන්නක් නො වී ය. එහෙත් ඔහු මතු කළ ප්‍රශ්නය අභියෝගකාරී විය: ජීව විද්‍යාත්මකව සලකන කල්හි කලාත්මක ආවේගයේ හා සෞන්දර්ය සුඛාස්වාදයේ ප්‍රභවය කවරේ ද ? හර්බට් ස්පෙන්ස මීට මෙසේ පිළිතුරු දෙයි: මිනිස්සු පැවැත්ම සඳහා අරගලය තුළ දී ශක්ති අතිරික්තයක් වර්ධනය කර ගනිති. මේ ශක්තිය ක්‍රීඩාවේ ස්වරූපයෙන් වැය කළ යුතු වෙයි. සමතුලිතතාව රැක ගැනීම සඳහා ය. කලාත්මක ක්‍රියාව ක්‍රීඩාවකි. අගනා ක්‍රීඩාවක් වුවත් එය ක්‍රීඩාවකි. සෞන්දර්යයේ දී අපි අඩු ම ප්‍රයත්නයෙන් යුතුව වැඩි ම හා තීව්‍රතම උත්තේජනයක් ආස්වාදනය කරමු. මේ ආස්වාදයට හේතුව ඒ සියල්ල ක්‍රමානුකූල රටාවන්ට වැටීම ය. සෞන්දර්යය අරපරෙස්සම නමැති මූලධර්මය අනුගමනය කරයි. කාර්මීකරණය නිසා මිනිසාට ක්‍රීඩාව සඳහා වැඩි කාලයක් ඉතුරු වේ. එහෙයින් ජීවිතයේ නෛසර්ගික සන්තෘප්තීන් අතර එන්ට එන්ට ම විශාල වන ස්ථානයක් කලාවන්ට අයත් වීමට නියමිත ය.

සෞන්දර්ය විද්‍යාවේ ක්‍රීඩා න්‍යාය තවත් කීප දෙනෙකුන් විසින් ම වර්ධනය කරන ලදී. මේ අතර ජීන්-මාරි ගුයව් සෞන්දර්යයෙන් ලබන ආනන්දය නම් අපගේ ජීව ශරීරය හා අධ්‍යාත්මය තුළ සමතුලිතතාව හා ඒකාබද්ධතාව සොයා ගැනීම ය යි ප්‍රකාශ කළේ ය. සෞන්දර්ය ප්‍රශ්න විද්‍යාගාර තුළ අත්හදා බැලීම පළමු කොට කරන ලද්දේ ගුස්ටාෆ් ෆේච්න විසිනි. ඔහු සම්පරීක්ෂණාත්මක සෞන්දර්ය විද්‍යාවට පදනම දැමී ය. එතැන් පටන් සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ බොහෝ සම්පරීක්ෂණාත්මක අධ්‍යයනයන් සිදු කෙරී ඇත. ඒවායින් දාර්ශනික සෞන්දර්ය විද්‍යාවට ප්‍රයෝජන ගත හැකි ය. නිදසුන් වසයෙන්, මනෝ විද්‍යාඥයෝ මිනිසුන්, හැඩතල, වර්ණ හා චිත්‍ර කෙරෙහි දක්වන විශේෂ මනාපයන් ද සංගීතයට දක්වන දක්ෂතාවන් ද සෞන්දර්යය පිළිබඳව ශෝකී ය, ප්‍රමෝදජනක ය යනාදි වසයෙන් කරන රූපකාත්මක විස්තරවල ලක්ෂණ ද විහිළුවල ව්‍යූහය ද තවත් බොහෝ දේවල් ද අධ්‍යයනය කොට ඇත්තාහ.

මේ අතර අන්තරාවේක්ෂණ විධිය පරිහරණය කළ වෙනත් ගවේෂණයන්ගෙන් සෞන්දර්ය විද්‍යා වචන මාලාවෙහි මනෝවිද්‍යාත්මක පද තුනක් පහළ වී ඇත. මින් එකක් නම් "තදනුභූතිය" යන්න ය. කලා කෘතිවල වෛෂයිකව පවත්නා ගුණ අප සංජානනය කරන්නේ එම අචේතනික වස්තුවලට මානුෂික හැඟීම් ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමෙන් ය යි මෙයින් කියැවේ. දෙවැන්න නම් "මානසික දූරස්ථ භාවය" යන්න යි. කලා කෘතියක් නරඹන විට අප එම කලා කෘතිය ප්‍රායෝගික ආශා, අභිලාෂ යනාදියෙන්

වෙන් කිරීම හා මානසික වසයෙන් අප කෘතියෙහි නිමග්න නො වීම මෙයින් අදහස් කෙරේ. තුන් වැන්න නම් "සමාස්වාදය" (Synaesthesis) යි. ආතතියෙන් යුත් සමතුලිතතාවක් තුළ එකිනෙකට පටහැනි ආවේගයන් සුසංවාදී වීම මෙයින් අදහස් කෙරේ. සෞන්දර්ය අනුභූතියේ දී අපි මේ ඒකාබද්ධතාවට පැමිණෙමු. මේ පදවලින් පළමු වැන්න රොබට් විශ්ව ද දෙවැන්න එඩ්වඩ් බියුලෝ ද තුන් වැන්න ඔග්ඩන්, රිචඩ්ස් හා වුඩ් ද විසින් නිපදවන ලදි.

මේ අතර සෞන්දර්යාත්මක අගය ගණිතානුකූලව සූත්‍රගත කිරීමේ ප්‍රයත්න ද දැරිණි. මේවායින් තැත් කෙරුණේ සෞන්දර්යයේ අංශක මිනීමට ය.

20 වන ශතවර්ෂයේ මනෝ විද්‍යාත්මක සෞන්දර්ය විද්‍යාව මෙහි සවිස්තරව ගෙන හැර දැක්විය නො හැකි වුවත් මනෝ විද්‍යාඥයන් කණ්ඩායම් දෙකක් ගැන සඳහන් කළ යුතු ය. මොවුහු නම් ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාඥයෝ හා ගම්භීර මනෝ විද්‍යාඥයෝ වෙති.

ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාව යන යෙදුම නිපදවන ලද්දේ ක්‍රිස්ටියන් වොන් එරන්ෆෙල්ස් විසිනි. ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාවෙන් අධ්‍යයනය කරන ගැටලු පළමුව ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ද ඔහු විසිනි. ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාඥයෝ ජෙස්ටාල්ටයන්ගේ හා ජෙස්ටාල්ට් ගුණයන්ගේ ස්වභාවය විශ්ලේෂණය කොට ද ඒවා ඇතිව නැති වීමට තුඩු දෙන සංජානනාත්මක කොන්දේසි සොයා ගෙන ද සංජානනයේ පොදු නීති සූත්‍රගත කොට ද ඒවා පැහැදිලි කිරීම සඳහා ස්නායු- කායික විද්‍යාත්මක උපන්‍යාස විස්තාරණය කොට ද ඇත්තාහ. ඇතැම් ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාඥයෝ ජෙස්ටාල්ට් මනෝ විද්‍යාව සෞන්දර්ය විද්‍යාවට උපයෝගී කළහ. වුල් ෆැං කෝහ්ල සෞන්දර්යාත්මක අගයත් ඇතුළත් අගය පිළිබඳ න්‍යායක් ඉදිරිපත් කොට ඇත. ඔහු එයට පදනම් කොට ගෙන ඇත්තේ වෛෂයිකව දිස් වන ජෙස්ටාල්ට් ගුණය යි. එය ඔහු හැඳින්වූයේ අපේක්ෂිතත්වය යනුවෙනි. දෘෂ්ටි හෝ ශ්‍රවණ විෂයේ එක් කොටසක් වෙනත් කොටසක් අපේක්ෂා කළ හැකි ය. කර්ට් කොෆ්කා, රුඩෝල්ෆ් ආන්හයිම්, ලෙනාඩ් බී. මේය යනාදීහු ද සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි ලා මනෝ විද්‍යාව පරිහරණය කළාහු වෙති.

සිග්මන් ෆ්රොයිඩ් අවිඥානය සොයා ගැනීමෙන් කලා ගවේෂණය සඳහා ඉමහත් හැකියාවන් විවර වූ සැටි ප්‍රකට ය. ඔහු ම පළමු කොට මේ හැකියාවන් ක්‍රියාත්මක කළේ ය. ඊට පසු බොහෝ දෙනා බොහෝ ලේඛකයන් හා චිත්‍රකරුවන් පිළිබඳ මනෝ විශ්ලේෂණාත්මක අධ්‍යයනයන් කළාහු ය. පළමු කොට නිර්මාණ ක්‍රියා සන්තතිය පිළිබඳ ගවේෂණ කෙරී ඇත. මේ ඇතැම් ගවේෂණවලින් තැත් කෙරෙන්නේ කිසි යම් කෘතියක සුවිශේෂ ලක්ෂණ ද මූලික තේමා හා සංකල්පරූප ද වස්තුවේ විස්තර ද

ගවේෂණය කිරීමට ය. එහි දී කලාකරුවාගේ නියුරෝසියාවන් පිළිබඳ උපන්‍යාස ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. කලා නිර්මාණ ඒවායේ නිර්මාපකයන් කෙරෙහි ආලෝකය විහිදුවීම සඳහා ප්‍රයෝජනයට ගනු ලැබෙයි. වෙනත් අධ්‍යයනයන්ගෙන් පොදුවේ නිර්මාණාත්මක ආවේගයේ අවිඥානික ප්‍රභවයන් පැහැදිලි කිරීම සඳහා උපන්‍යාස යෝජනා කෙරෙයි. මනෝ විශ්ලේෂකයෝ නිර්මාණශීලිත්වය නියුරෝසියාවට දක්වන සබඳතාව ද කලාව හා සිහිනය අතර සමානත්වය ද දාරක ලිංගිකත්වය කලා නිර්මාණ තුළ ඉටු කොට ඇති කාර්යභාරය ද ගවේෂණය කොට ඇත්තාහ. වඩාත් මෑත ලේඛකයෙකු වන හෙන්රි බී. ලී කලා නිර්මාණය පැහැදිලි කරන්නේ යටපත් කරන ලද විනාශකාරී ආවේගයන්ට ආරක්ෂණයක් වශයෙනි. තව ද ඔහු කලාව ආස්වාදය කිරීමේ විවිධ ක්‍රම පැහැදිලි කරයි. දෙවනුව සෞන්දර්යාස්වාදයේ ප්‍රභවයන් පිළිබඳ මනෝ විශ්ලේෂණාත්මක ගවේෂණයන් කෙරී ඇත. එහි දී නවකථාව කෙරෙහි අප දක්වන කැමැත්තට හේතු වශයෙන් එය අපගේ අවිඥානය කෙරෙහි දක්වන බල පෑම් පෙන්වා දී ඇත.

මනෝ විශ්ලේෂණය සාහිත්‍යයට තවත් දෙවිදියකින් උපයෝග කොට ඇත. සාහිත්‍ය කෘතිය පැහැදිලි කරන්නේ කෙසේ ද යන ගැටලුවෙන් ඇතැම් චරිත පාත්‍රයන්ගේ චේතනා මොනවා ද යන ප්‍රශ්නය පැන නගී. මේ චේතනාවන් අනුමාන කළ යුත්තේ ඔවුන්ගේ ක්‍රියාවලින් හා කතා බහෙනි. නිදසුන් වශයෙන්, හැම්ලට් තමාට හැකියාව පවතිද්දීත් ක්ලෝඩියස් නො මැරුවේ මන්ද, එහි දී ඔහුගේ යටි හිතේ පැවති චේතනා කවරේ ද යන ප්‍රශ්නය පැන නැගුණි. මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු දීම සඳහා ෆ්රොයිඩ් මනෝ විශ්ලේෂණ විධික්‍රමය උපයෝග කළේ ය. ඔහු මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු සැපයුවේ හැම්ලට්ගේ අවිඥානික මනස සැලකිල්ලට ගැනීමෙනි. අනික් අතින් සාහිත්‍ය කෘතියක් විවරණය කිරීමේ දී එහි තේමාවන් හා සංකේතවල අරුත් විස්තර කිරීමට සිදු වේ. මේ කර්තව්‍යය සඳහා කාල් යුං සාමූහික අවිඥානය පිළිබඳ න්‍යාය පරිහරණය කළ සැටි යට දක්වන ලදි.

විශ්ලේෂී දර්ශනවාදය යනුවෙන් හැඳින්වෙන ව්‍යාපාරය සෞන්දර්ය විද්‍යාව කෙරෙහි මහත් අවධානයක් යොමු කොට ඇත. මේ ව්‍යාපාරයට අනුව දර්ශනවාදයට අයත් වන විශේෂ කර්තව්‍යය විද්‍යාවේ කර්තව්‍යයට සමාන වේ. මේ කර්තව්‍යය නම් අපගේ සියලු විනිශ්චයන්හි ගැබ් වන මූලික සංකල්ප හා මූලික අභ්‍යුපගමයන් විවේචනාත්මකව පරීක්ෂා කිරීම යි. මෙයින් අදහස් කරන්නේ එම සංකල්ප හා තර්කයන් පැහැදිලි කිරීම මගින් මේ විනිශ්චයන්ගෙන් කුමක් අදහස් වන්නේ දැයි පැහැදිලි කිරීම ය.

මේ අනුව සෞන්දර්ය විද්‍යාවෙහි දී දර්ශනවාදියා පටන් ගන්නේ කලා කෘති පිළිබඳ කරනු ලබන ප්‍රකාශනයන්ගෙනි. සාමාන්‍ය මිනිසුන් කලාව ගැන කියන දේවල් හා වෘත්තීය විචාරකයන් කියන දේවල් ද විශේෂයෙන්

ම විවාදයට තුඩු දෙන කියුම් ද මේ ප්‍රකාශනයන්ට ඇතුළත් වේ. දර්ශනිකයෙකු වශයෙන් ඔහුට විවාදය සමථයකට පත් කිරීම සඳහා අවශ්‍ය තොරතුරු සම්පාදනය කළ නො හැකි ය. එහෙත් ඔහුට ඒ සඳහා උදව් කළ හැකි ය. මේ සමථය දුෂ්කර වී තිබෙන්නේ මේ ප්‍රකාශවල ගැබ් වන අවිශදත්වය හා සැක සහිත අරුත් නිසා ය. එසේ නැත හොත් ප්‍රශ්නය ඉදිරිපත් කොට තිබෙන්නේ නො මඟ යවනසුලු විදියකිනි. මේ කරුණු පෙන්වා දීමෙන් දාර්ශනිකයාට මේ උපකාරය කළ හැකි ය.

මේ විශ්ලේෂී විධික්‍රමයන් සෞන්දර්ය විද්‍යාවට උපයෝගි කරන ලද්දේ මදක් මෑත භාගයේ දී ය. විශ්ලේෂී දාර්ශනික විධික්‍රමය ඇරඹෙන්නේ යම් යම් දේවල් පිළිබඳ කතා කිරීමට මිනිසුන් සැබවින් ම පරිහරණය කරන යෙදුම්වලින් හා භාෂාවෙනි. මෙය "සාමාන්‍ය භාෂාව" ය යි හැඳින්වේ. එහෙත් ඊට කලා විචාරකයන් පරිහරණය කරන භාෂාව වැනි විශේෂ භාෂා ව්‍යවහාර ද අවශ්‍ය වේ. "ආකෘතිය", "ප්‍රීතිය", "ශෛලිය", "ප්‍රකාශනය", "නිරූපණය", "අනුකරණය" යනාදි පද ද සෞන්දර්යයේ වෛෂයිකත්වය, විවේචනාත්මක ඇගයීමේ සාපේක්ෂත්වය, සත්‍යතාව කාව්‍යයෙහි අගය කෙරෙහි දක්වන සම්බන්ධය යනාදිය ගැන පවත්නා විවාදයන්ගේ තර්කානුකූල භාවය ද විශ්ලේෂී සෞන්දර්යවාදීහු පරීක්ෂාවට ලක් කොට ඇත්තාහ. එහෙත් ඔවුහු සැබෑ භාෂා පරිහරණයන් විශ්ලේෂණය කිරීම හැර දමා විචාරය සඳහා වෙන ම භාෂාවක් තැනීම හෝ යෝජනා කිරීම හෝ නො කරති.

සෞන්දර්යයෙහි ලා පරිහරණය කෙරෙන සාමාන්‍ය භාෂා යෙදුම් විශ්ලේෂණය කිරීමට ගුරු වී පවත්නේ ලුඩ්විග් විට්ගන්ස්ටයින්ගේ *ෆිලොසොෆිකල් ඉන්වෙස්ටිගේශන්ස්* (1953) යන කෘතිය යි. මේ දර්ශනවාදී විධික්‍රමයට අනුව දාර්ශනික ගැටලු පැන නගින්නේ කලාව ගැන කතා කිරීමේ දී අප යොදන භාෂා ප්‍රයෝගවල සම්පූර්ණ ද්‍යුතමාත්‍යත්වයත් අනේකාකාර අගයනුත් වටහා ගැනීමට අපට පවත්නා නො හැකියාවෙනි. අපි වචන ඇතැම් ආකාරවලින් හැසිරවීමට තතනමු. එහෙත් ඒ වචන සැදී තිබෙන්නේ එසේ හැසිරවීම සඳහා නො වේ. නිදසුන් වශයෙන්, "ආකෘතිය" යන්නෙන් එක ම අර්ථයක් අපි බලාපොරොත්තු වෙමු; එසේ නැත හොත් "ශෝකාන්ත නාටකය" යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන සියලු වස්තුවල පොදු ලක්ෂණයක් ඇතැයි සිතමු; "කලාව" යන්නෙන් හැඳින්වෙන සියලු වස්තුවල ද ඒ සියල්ලට ම පොදු වූ ලක්ෂණයක් ඇතැයි අපි සිතමු; මෙලෙස අපි වචනයක "වියරණය" හෙවත් ස්වාභාවික කාර්යභාරය වරදවා වටහා ගනිමු. එසේ නැත හොත් "භාෂා ක්‍රීඩාව" යනුවෙන් හැඳින්වෙන දෙය වැරදියට තේරුම් ගනිමු. නිදසුන් වශයෙන්, කලා කෘතියක් විනිශ්චය කිරීමේ දී විචාරකයා කරන්නේ කලා කෘතිවලට ශ්‍රේණි දීම

ද, තෑග්ගක් දීම ද, එසේ නැත හොත් තීන්දුවක් දීම දැයි අපි තේරුම් නො ගනිමු. මෙකී සියලු ප්‍රහේලිකා විසඳන එක ම ක්‍රමය නම් භාෂාව ක්‍රියාත්මක වන ආකාරයෙන් ම පරීක්ෂා කිරීම යි; භාෂාවෙන් බලාපොරොත්තු විය හැකි හා නො විය හැකි දේ තේරුම් ගැනීම යි.

තවත් දර්ශනවාදීන් කණ්ඩායමක් විචාරකයන් යොදන භාෂාව හෝ තර්ක විශ්ලේෂණය කිරීමට හා තේරුම් ගැනීමට පමණක් නො ව ඒවා වැඩි දියුණු කිරීමටත් අපේක්ෂා කරති. විචාරයෙහි යෙදෙන බොහෝ මූලික පද ලිහිල් ලෙසත් අවිශද ලෙසත් සව්චලා ලෙසත් යෙදෙන හෙයින් ඒවා යළි සැකසීමක් කළ යුතු යැයි ඔවුහු කල්පනා කරති. එම පදවල ඇතැම් අරුත් තෝරා ගෙන ප්‍රමිතිගත කිරීමත් ඇතැම් විට අලුත් ම විචාර පද මාලාවක් නිපදවීමත් අවශ්‍ය ය යි ඔවුහු සිතති.

සමාහාරය

මේ කෘතියෙහි බටහිර සෞන්දර්ය විද්‍යාව පිළිබඳ පරිපූර්ණ විස්තරයක් ඉදිරිපත් කරන ලදැයි නො සිතුව මනා වේ. මේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව කෙතරම් ආඪ්‍ය ද යත හොත් එහි සම්පූර්ණ විස්තරයක් තබා යුක්ති සහගත සාරාංශයක් වත් මෙබඳු කෙටි කෘතියකින් ඉදිරිපත් කිරීම කළ නො හැකි ය. මෙහි කරන ලද්දේ ඉංග්‍රීසි කියවිය නො හැකි සුධීන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා බටහිර සෞන්දර්ය විද්‍යා ඉතිහාසයෙහි සන්ධි ස්ථාන කෙටියෙන් සටහන් කිරීමකි. බටහිර ලෝකයෙහි සෞන්දර්ය විමර්ශනය නො කඩවා ඉදිරියට යයි. එහෙත් ඒ පිළිබඳව සිංහල පාඨකයා සඳහා ලියනු ලබන කෙටි ඉතිහාසයක් කොතැනින් හෝ නතර කළ යුතු ය. අපි එය මෙතැනින් නතර කරමු.

-නිමි-

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Monroe C. Beardsley, *Aesthetics From Classical Greece To The Present* (New York, 1966).

Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics* (London, 1892; New York, 1957).

Benedetto Croce, *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics,* Part II (trans. Douglas Ainslie, 2nd ed, London, 1922).

Katharine Gilbert and Helmut Kuhn, *A History of Aesthetics* (New York, 1939; Bloomington, 1954).

Karl Aschenbrenner and Arnold Isenberg ed., *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, N.J., 1965).

Albert Hofstadter and Richard Kuhns, eds., *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger* (New York, 1964).

Alexander Sesonke, ed., *What is Art ?: Aesthetic Theory from Plato to Tolstoy* (New York, 1965).

William K. Wimsatt, Jr., and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A short History* (New York, 1957).

J.W.H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity,* 2 vols. (Cambridge, 1934); *English Literary Criticism: The Medieval Phase* (New York and Cambridge, 1943); *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (New York, 1951).

Rene Wellek, *A History of Modern Criticism,* Vols. I and II (Yale U., 1955).

Allan H. Gilbert, ed., *Literay Criticism, Plato to Dryden* (New York, 1940).

G.W. Allen and H.H. Clark, eds., *Literary Criticism from Pope to Croce* (New York, 1941).

Barrett H. Clark, ed., *European Theories of the Drama* (Cincinnati, 1918).

Oliver Strunk, ed., *Source Readings in Music History* (New York, 1950).

Elizabeth Gilmore Holt, ed., *Literary Sources of Art History* (Princeton U., 1947).

Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. Charles Marriott (New York, 1936).

පද සාම්‍යය

අගතිය	-	prejudice
අද්වෛතවාදය	-	monism
අධිස්වාභාවික	-	ස්වාභාවිකත්වය ඉක්මවූ; supernatural.
අධ්‍යාහාරය	-	අමුතුවෙන් ගැනීම
අනන්‍යකරණය	-	identification
අනන්‍යපරතන්ත්‍ර	-	වෙනෙකක් මත නො රැඳෙන
අනුනාදය'	-	දෝංකාරය; echo
අනුභූතික	-	empirical
අනුභූතිවාදය	-	empiricism
අනුසන්ධානය	-	මැනවින් පිහිටුවීම; මැනවින් ගැළපීම
අන්තඃකරණය	-	intuition
අන්තරාන්වේෂණය	-	introspection
අන්තර්දෘෂ්ටිය	-	insight
අන්‍යාලාපය	-	සිතෙහි අදහසක් කීමට ඒ හා සමාන අනෙකක් කීම; allegory
අභිධාන කාර්යය	-	referential function
අභිධාර්ථය		denotation
අභිධේයය	-	referent
අභිප්‍රේතය	-	designatum
අභිප්‍රේතාර්ථය	-	intention
අමූර්ත	-	abstract
අයම් විතර	-	දිග පළල
අවරෝධනය	-	බාධා කිරීම
අසංසට්ඨ භාවය	-	නො ඇලීම
අසල්ලීනතාව	-	නො ඇලීම
අසාරදර්ශනය	-	pessimism

අස්වේච්ඡ	-	involuntary
ආකෘතිවාදය	-	formalism
ආඝාතය	-	beat
ආත්මීය	-	subjective
ආධානග්‍රාහය	-	dogmatism
ආප්තය	-	axiom
ආවිෂ්කරණය	-	revelation
ආවිස්තරණය	-	unfolding
ආවේදන න්‍යාය	-	affect theory
ආසාදනය	-	infection
ආස්ථානය	-	position
ඇපලෝනියානු	-	Apollonian
ඉන්ද්‍රියාභිමුඛ	-	ඉන්ද්‍රියන් අබිමුවට පත්
උත්කෘෂ්ටතාව	-	sublime
උදාන කාව්‍යය	-	lyric
උද්ධත භාෂාව	-	ගරුගම්භීර භාෂාව
උපන්‍යාසය	-	hypothesis
එපිකියුරියානුවාදය	-	එපිකියුරියානුවන්ගේ දර්ශනවාදය
කාටීසියානු	-	Cartesian
කාරක විභාගය	-	syntax
කුටීරය	-	chamber
ගති විද්‍යාව	-	dynamics
ගුරුකුලවාදය	-	මධ්‍යකාලීන දේවධර්ම හා දාර්ශනික උගැන්වීම scholasticism
ගේය පද	-	ගායනායෝග්‍ය පද රචනා; lyrics
චිත්තවෘත්තිය	-	mental state
චිත්‍රලේඛය	-	hieroglyphy
චෛතන්‍යය	-	idea
ජනශ්‍රැතිය	-	folklore
ජෙස්ටාල්ටය	-	ගෙස්ටල්ටය; ආකාරය, රටාව, වින්‍යාසය ආදි තේරුම් ඇති පදයකි; සංවිහිත සමස්තය.
ඥාතෘ, කර්තෘ	-	subject
ඥානකාරක	-	cognitive
ඥානික	-	cognitive
ඥේයය; විෂය	-	object

ඩයනීසියානු	-	Dionysian
තථ්‍ය-සදෘශ	-	virtual
තදනුභූතිය	-	empathy
තානය	-	නාද ධ්වනිය; tone
දර්පය	-	ආඩම්බරය
දෘශ්‍ය කලා	-	plastic arts
ද්වෛතය	-	duality
ධාරණාව	-	impression
ධී ශක්තිය	-	wit
ධූරාවලිය	-	ධූරයන්ගේ අනුක්‍රමය; hierarchy
ධ්‍යානනය	-	සංචින්තනය; contemplation
නරුමවාදය	-	cynicism
නිගාමී ක්‍රමය	-	deductive method
නියැදිය	-	sample
නියුරෝසියාව	-	neurosis
නිරස්ත	-	අහෝසි
නිර්ණායකය	-	criterion
නිර්භර	-	අතිශය; බහුල
පරාරෝපණය	-	alienation
පරිකල්පනය	-	imagination
පර්යාලෝකය	-	දර්ශන පථයෙහි වූ දේවල අන්තර් සම්බන්ධය; perspective
පර්යාලෝචනය	-	කිසියම් දෙයක් හාත්පසින් ම, මැනවින් ම විමර්ශනය කිරීම.
පාරප්‍රපංච ලෝකය	-	noumenal world
පාරප්‍රාප්ත	-	පරතෙර පත්
පාරභෞතිකවාදයය	-	භෞතික ලෝකයෙන් පිටත පවත්නා දේ හදාරන දර්ශනවාද අංශය; metaphysics
පුංජය	-	පිඩ; කැටිය
පුනරුදය	-	Renaissance
පුරාකතාවේදය	-	mythology
පූර්වකල්පිතය	-	presupposition
පූර්වාවයවය	-	premise
ප්‍රකාශනාත්මක	-	expressive
ප්‍රත්‍යවේක්ෂණය	-	reflection

ප්‍රත්‍යාසන්න	-	imminent
ප්‍රත්‍යේක	-	වෙන් වෙන්; තනි තනි
ප්‍රපංච ලෝකය	-	phenomenal world
ප්‍රපංචවාදය	-	phenomenology
ප්‍රමේයය	-	theorem
ප්‍රවාදය	-	thesis
ප්‍රස්තුතය	-	proposition
බහුස්වනය	-	polyphony
භාව විශෝධනවාදය	-	katharsis
මධුමත්ත	-	මී බී මත් වූ
මනෝග්‍රාහය	-	representation
මමායනය	-	මම ය, මාගේ ය යන හැඟීම
මහිමත්වය	-	ශ්‍රී විභූතිය; මහන්තත්වය; glory
මෞලික	-	original
රංජනය	-	පැහැ ගැන්වීම
රූපකය	-	metaphor
රූපකාත්මක	-	metaphorical
රොමෑන්ටිකවාදය	-	Romanticism
ලයමානය	-	තාලය; tempo
ලෝකාතීත	-	ලෝකය ඉක්මවූ; transcendental
වයනය	-	texture
වාගාලංකරණය	-	භාෂාව ප්‍රබල ලෙස යොදන ක්‍රමය පිළිබඳ අධ්‍යයනය
විචක්ෂණය	-	discrimination
විඥානවාදය	-	idealism
විතණ්ඩවාදය	-	බොරු තර්ක නගා රැවටීම; sophism
විනිර්මුක්ත	-	සම්පූර්ණයෙන් ම වෙන් වූ
විභාවනාව	-	fancy
වියුක්ත	-	abstract
වියුක්තනය	-	abstraction
වියුක්තීකරණය	-	abstraction
විරතිය	-	නො ඇලීම; detachment
විවික්ත	-	විවේකී; වෙන් වූ
විෂයීකරණය	-	objectification

වේදිතය	-	feeling
වෛෂයික	-	objective
වෛෂයිකත්වය	-	objectivity
ව්‍යාඛ්‍යානය	-	විවරණය කිරීම; interpretation
ශාස්ත්‍රාලවාදය	-	academicism
ශ්‍රිතය	-	function
සංකථාව	-	discourse
සංකල්පරූප	-	images; imagery
සංක්ෂෝභය	-	කැලඹීම
සංගතිය	-	congruence
සංඝටනය	-	association
සංජානකයා	-	සංජානනය කරන්නා
සංජානනය	-	ඉන්ද්‍රියන් හා බාහිර ලෝකයේ විෂයන් සම්පකර්කයෙන් ඥානය ලබා ගැනීම
සංඥාවේදය	-	semiotics
සංධ්වනිය	-	symphony
සංවේදනය	-	sensation
සංශ්ලේෂී	-	synthetical
සංසිද්ධාර්ථය	-	achievement
සතතාභ්‍යාසය	-	නිරන්තර අභ්‍යාසය
සත්තාව	-	පැවැත්ම; being
සන්තතිය	-	process
සන්දර්භය	-	context
සප්‍රමාණතාව	-	validity
සමනන්තර	-	immediate
සමවාය සම්බන්ධය	-	organic unity
සමවේත	-	ඒකාබද්ධ
සම්පරීක්ෂණාත්මක	-	experimental
සම්ප්‍රේෂණය	-	transmission
සම්මෝහය	-	මෝහනය
සම්භාව්‍යවාදය	-	classicism
සහජාශය	-	instinct
සහභාවය	-	එක් වීම
සහස්‍රය	-	දහස
සහානුභූතිය	-	sympathy

සාංකල්පිකව	-	සංකල්ප මාර්ගයෙන්; conceptually
සාංදෘෂ්ටිකවාදය	-	වාස්තවික, විශ්ව සාධාරණ සාර්ධර්ම නැතැයි ද ක්‍රියාවෙන් හා හැම මොහොතක් ම සම්පූර්ණයෙන් ජීවත් වීමෙන් එක් එක් මිනිසෙකු තමාට සාරධර්ම මවා ගත යුතු යැයි ද අදහන ධර්මවලින් එකක්; existentialism.
සාමාන්‍යකරණය	-	generalization
සාමාන්‍යය	-	universal; general
සාරදර්ශනය	-	optimism
සාර්වත්‍රික	-	සැම තැන පවත්නා
සුපිනාකාරව	-	සිහින ආකාරයෙන්
සුවිශේෂය	-	particular
සුසංගමය	-	concord
සූචනය	-	allusion
සෞන්දර්යානුභූතිය	-	experience of beauty; aesthetic experience
ස්ටොයිකවාදය	-	ස්ටොයිකයන්ගේ දර්ශනවාදය; Stoicism
ස්ථිතිය	-	පවත්නා දෙය; entity
ස්වතඃසිද්ධ	-	self - evident
ස්වයං - විඥානය	-	self- consciousness
ස්වයම්ප්‍රවර්තමාන	-	self-existent
ස්වර මාධූර්යය	-	melody
ස්වර විසංවාදය	-	dissonance
ස්වර සංවාදය	-	consonance
ස්වස්ථ	-	healthy
ස්වීකරණය	-	තමාට සම කර ගැනීම; assimilation
ස්වෛච්ඡවාදය	-	voluntarism
හෙලනිකවාදය	-	පුරාණ ග්‍රීක සංස්කෘතිය අනුගමනය කිරීම; Hellenism
හේතුවාදය	-	rationalism

සෞන්දර්ය විද්‍යා ඉතිහාසය

මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත්

"මේ ලෝකය අසුන්දර යි, අප්‍රිය යි,
අමනාප යි, මුස්පේන්තු යි, ජුගුප්සා ජනක යි."
"නැත, එහි පරමරමණීය සුන්දරත්වය ද ඇත."
"අනේ, එසේ නම් ඇයි මට එය කියා නො දෙන්නේ?"
මානව ඉතිහාසයේ නව යෞවනයේ දී ම
මතු කෙරුණු මේ ප්‍රශ්නයට එදා මෙදා තුර
දෙන ලද පිළිතුරු මෙහි සංගෘහිත යි.

පැරණි කලා කෘති ඇසුරෙන්
පිට කවරය - සමින්ද රණවක

ISBN 955-20-1493-X

ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ
675, මරදාන පාර
කොළඹ 10.

මිල රු. 275/-